

المكتبة الثقافية

١١٤

# الشعربين الجمود والنطور

الأستاذ العوضي الوكيل

المكتبة الثقافية  
المؤسسة  
المصرية  
العامة  
للتأليف والترجمة  
والطباعة والنشر

أول أغسطس ١٩٦٤

اهداءات ٢٠٠٢

الشاعر / محمد العليم القباني  
الإسكندرية

المكتبة الثقافية

١١٤

# الشعر بين الجمود والنظور

الأستاذ العرضي الوكيل

الثقافة والإرشاد القومي  
المؤسسة  
المصرية  
العامة  
للتأليف والترجمة  
والطباعة والنشر

أول أغسطس ١٩٦٤

توزيع



١٨ شارع سوق التوفيقية بالقاهرة  
ت ٥٥٠٣٢ — ٧٧٧٤١

## مقدمة

على الباخرة العربية الأنيقة عابدة ٣ ، وفوق عباب البحر الأحمر أكتب هذا الكتيب وهي صدفة لطيفة أن يؤلف كتاب على بحر ، وهو عن الشعر بين التزام البحور وتركها ثم يؤلف ونحن على مقربة من الجزيرة العربية التي ارتفع في أجوائها أول صوت هتف بالشعر العربي منذ عدة قرون .

والحق أن سير الباخرة بين المعجلة والبطء وبين الميسل والاعتدال قد صور لي ، من حيث كنت ألاحظ أو لا ألاحظ ، تنوع بحور الشعر العربي بين سرعة اللوسيقى وبطئها وطولها وانبساطها أو قصرها وإيجازها .

وقد راودت نفسي فكرة هذا الكتيب منذ مدة وكانت تصرفني عنه صوارف شتى وتدفعني دونه شواغل العمل ، ومطالب الرزق ، حتى أذن الله لي برحلة بحرية على الباخرة عابدة ، صحتني فيها الكتب والمجلات والمراجع التي استطعت أن

أحلبها فتمكنت من إنفاذ غرضي في التأليف والكتابة وأن أمضي  
فيما كنت أفكر فيه .

وموضوع هذا السكتيب دراسة موجزة - ما أمكن الإيجاز -  
لوجهة نظر أصحاب الاتجاه العمودي في الشعر ، وأولئك الذين  
اعتزلوا العمود ، في عرض ليس فيه تحيف ولا ميل ، ولا تفضيل  
لرأى على رأى من غير موجب لهذا التفضيل .

وقد اخترنا في هذا اللقام الرأى الذى يمثل أصحاب مدرسة  
الديوان العقاد وشكرى والملازنى ، ومن والاهم ، وإن كانت هناك  
مدارس ومذاهب أخرى تدعو إلى رعاية الوزن والقافية  
وتتشبث بهما ، لأن رأيهن لم ينازعهم فيه أحد من سبقهم أو تلامهم  
من أصحاب الرأى فى الشعر عدا أصحاب الجديد الذين تشعبت  
آراؤهم أودية ، فمن داع إلى الحرية مطلق الحرية ، فلا وزن  
ولا قافية ، ومن داع إلى الوقوف فى عدوة الطريق ، وفى  
الأعراف بين المتمسكين بموسيقى الوزن والقافية والقائلين بتركها  
على الإطلاق .

وقد سهل على اللهمة أن وجدت صحفا تفتح صدورها لأصحاب  
الجديد وتنشر فى احتفاء تتاج قرائهم وتكاد توصدها عمادون  
ذلك من أفانين الشعر فاستظهرت ما فيها من قصائد وبحوث

ودراسات وكانت هذه الصحف — في الحق — عوناً لي على  
استجلاء صورة صحيحة للشعر من وجهة نظر أصحاب الجديد .

ولا جدال في أن دراسة رأى القائلين بالتزام وزن الشعر  
وقافيته يكلها دراسة مبادئ\* من العروض والقوافي ، وقد قمت  
بما فرضه على البحث من ذلك مختصراً موجزاً ، مبتعداً كل البعد  
عما لا يتصل بالموضوع من مباحث العروض والقافية .

والله الموفق ما

الموضى الوكيل

راس بناس البحر الأحمر

في ١٥ ديسمبر ١٩٦٣





## مفهوم الشعر

ما الشعر . . ؟

أهو الكلام الموزون المقفى . . ؟

كلا ، فهذا تعريف غير مانع كما يقول المناطقة لأنه يدخل في الشعر ما ليس منه ، كالكلام الذى لا يتضمن معنى على الإطلاق مع اتزانه وتقفيته ، وكالكلام الذى يكون موزونا ومقفى ويتضمن قواعدا وأصولا سبكت في الوزن لضبطها وتسهيل حفظها كآلفية ابن مالك وما جرى مجراها .

وهو تعريف فى رأى آخرين ، غير جامع لأنه لا يدخل الشعر الحر المطلق من قيود الأوزان والقوافى .

والحق أن هذا مفهوم عروضى للشعر لأنه يتناول جانب الشكل ولا يتحدث عن المضمون ، مع أن المضمون هو روح الشعر ، وأهم جانب من جوانبه .

على أن هذا التعريف — مهما يكن شأنه — يلفت النظر إلى ركن يراه جمهور كبير من الأدباء وعلماء الأدب ضروريا ولازما للشعر ، هو ركن الموسيقى التى تتمثل فى الأوزان من

ناحية وفى القوافى من ناحية أخرى ، فهو بهذه المثابة جزء من التعريف الصحيح للشعر عند هؤلاء .

ولا خلاف على أن الشعر لون من الأدب يتصل بالعاطفة والشعور والخيال أكثر من اتصاله بالعقل والتفكير .

وقد جاء القرن العشرون والشعر العربى رهن بالتقليد الذى ران على ألفاظه ومعانيه ، تقليد القدامى والتزام طرائقهم وأساليبهم وحتى ألفاظهم ومعانيهم ، فكان الشاعر قبل نحو خمسين سنة أو تزيد لا يعد شاعراً إلا إذا اتخذ لنفسه سبيلاً من سبل القدماء ، ثم سار فيها بالمعارضة أحياناً والاحتذاء أحياناً ، أو بالتشطير والتخميس وما شابههما ، حتى أوشكت أن تتجمد قوالب القول وتقف أنماط الأساليب عند الحد الذى أوقفها عنده عمالة الشعر على مدار خمسة عشر قرناً من الزمان أو تزيد .

ومن جناية ذلك على الشعر أن ركبت المعانى والأفكار فلا سبيل إلى خلق أو ابتكار أو تجديد ، وجرى الشعر فى مدار المدح والثناء والتهانى والإخوانيات ، ولا يعنى هذا أن معالم الشعر الصحيح قد انطمست منذ العصر العباسى فلا نور ولا ومضة تدل على نور ، فى ظلمات تلك العصور ، ظهرت نجوم متألفة صادقة الحس والتعبير بالقدر الذى سمحت به ظروف عصرها

وظل الحال على ذلك حتى رد البارودى إلى الشعر بعض شبابه ، وسرت فيه أصداء الفحولة والجزالة العباسية ، ثم قامت مدرسة الديوان فى العهد الأول من هذا القرن ، ومثلها الأستاذ عباس محمود العقاد ، وصاحبا عبس الرحمن شكرى وإبراهيم عبد القادر المازنى .

وقال الناس عن تلك المدرسة إنها دعت إلى مذهب جديد فى الشعر بينما هى لم تدع إلا إلى تصحيح مقاييسه ، لبيان صحىحه من زيفه ولم تهدر القديم كله ولا دعت إلى إلغائه وطرحه من ديوان الشعر العربى ولكنها حددت مفهوما للشعر ثم أخذت فى تطبيقه على قديم الشعر وحديثه على السواء وجاءت دواوين زعماء تلك المدرسة مصداقا لدعوتهم ونماذج عملية لما نادوا به ، وتطبيقا لما قرروه من النظريات ، وقد اتخذ الشعر لديهم مفهوما واضحا مجددا ، سواء فى شكله أو مضمونه ، ومضى الناس كل معتنق لهذا للمذهب مجدداً بعد أن مموا المذهب نفسه « التجديد » .

وقامت بين الديوانيين وغيرهم معارك اتسمت بالعنف أحيانا وباللين أحيانا أخرى حتى أوشك الأمر أن يستقر لدعوتهم بعد أن انصرم نحو الثلث من هذا القرن .

وظل الأمر على هذه الحال حتى قامت دعوة أخرى خلال

الحرب العالمية الأخيرة وبعدها، وكان أن دعت إلى تغيير أساسى فى الشعر ، شكله ومضمونه ومعنى الشعر الذى صيغ استجابة لهذه الدعوة بالشعر « الجديد » ولزمت أصحابه تسمية « أصحاب الجديد » تميزا لهم عن المجددين من أصحاب مدرسة الديوان ومريديها . وقام بين المذهبيين — التجديد والجديد — صراع اشتد حيناً وخف أحيانا، وقع البقايا من أصحاب المذهب الأقدم وهو مذهب ما قبل مدرسة الديوان بالانضمام إلى رأى مدرسة الديوان فى الصراع ، لأن ظاهره يدور حول الشكل الشعرى بين التزام همود الشعر والانصراف عنه ، مع أن لهذا الخلاف جوانب أخرى أعمق وأبعد مدى من هذا الخلاف الشكلى ، ومن المفيد فى هذا البحث الموجز أن نعرض رأى كل من الجانبين فى حقيقة الشعر ومفهومه ورعاية قواعد الوزن والقافية فيه .

### مفهوم الشعر عند أصحاب مدرسة الديوان :

فى العشرينات من هذا القرن اكتمل عقد الثلاث الأديبى الذى ضم العقاد وشكرى والمازنى وقبلئذ كان العقاد يهاجم الجلود فى الشعر فى يوميات أشار الأستاذ المازنى فى بعض مقالاته إليها وصدر ديوان شكرى الأول فى العقد الأول من القرن ملتزما

المنهج الذى دعا إليه العقاد ، منضماً إلى العقاد فى الدعوة إليه .  
ولحق المازنى بهذا الركب الأدبى الزاحف ، وأنشأ ثلاثتهم  
يكتبون مقالات وينظمون أشعاراً ، ويحددون بهذه وتلك  
مفاهيم للشعر لم يكن يعرفها الناس حينئذ ، ثم جمعوا أنفسهم  
وأصدروا فى أوائل سنة ١٩٢١ كتاباً فى النقد اسمه « الديوان »  
الذى صار علماً تنسب مدرستهم إليه .

ومن حق الباحث ألا يقصر بحثه على مقالاتهم وكتبهم  
النثرية ، فإن أشعارهم كانت — كما قلنا آنفاً — بمثابة التطبيق  
العملى لدعوتهم وفيما يلى نورد بعض ما قالوه فى تعريف الشعر  
والحديث عن مفهومه .

يقول العقاد :

«إن من أراد أن يحصر الشعر فى تعريف محدود لىكن أراد  
أن يحصر الحياة نفسها فى تعريف محدود ، فالشاعر لا ينبغي  
أن يتقيد إلا بمطلب واحد ، يطوى فيه جميع المطالب وهو  
«التعبير الجميل عن الشعور الصادق» وكل ما دخل فى هذا الباب  
— باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق — فهو شعر وإن  
كان مديحاً أو هجاء أو وصفاً للإبل والأطلال ، وكل ما خرج

عن هذا الباب فليس بشعر وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو  
مخترع حديث .

ويقول العقاد أيضاً :

« كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ،  
وتتخلله بوعينا ونبت فيه هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر  
وموضوع للشعر ، لأنه حياة وموضوع للحياة » .  
ويقول المازني :

« الشعر في أصله فن ذاتي يحاول الشاعر أن يرضى نفسه به ،  
إن مادة الشعر لا تقنى ولا تذهب لأنه ليس شيئاً محدداً معلوماً :  
ولكنه صوب العقول إذا انجملت سحائب منه أعقبت بسحائب<sup>(١)</sup>  
وما الشعر إلا معان لا يزال الانسان ينشئها في نفسه ، ويصرفها  
في فكره ويتاجى بها قلبه ، ويراجع بها عقله ، والمعاني لها  
في كل ساعة تجديد .

ويقول عبد الرحمن شكرى :

« ليس الشاعر الكبير من يعنى بصغيرات الأمور ، ولكنه  
الذى يخلق فوق ذلك اليوم الذى يعيش فيه ثم ينظر في أعماق  
الزمن آخذاً بأطراف ما مضى وما يستقبل فيجىء شعره أبدياً  
(١) هذا البيت لأبي تمام .

مثل نظرتة ، وهو الذى يلج إلى صميم النفس فينزع عنها غطاءها وهو الذى إذا قذف بأشعاره فى حلق الأبد ساغها ، فعيب شعرائنا جهلهم جلالة وظيفة الشاعر . لقد كان بالأمس نديم الملوك وحلية فى بيوت الأمراء ولكنه اليوم رسول الطبيعة ترسله مزوداً بالنفحات كي يهقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نوراً وناراً ، فعظم الشاعر فى عظم احساسه بالحياة وفى صدق السريرة الذى هو سبب احساسه بالحياة .

ولقد نظم أصحاب مدرسة الديوان أشعارهم فى القوالب الموسيقية التى نظم بها العرب أشعارهم مع تصرفات لا تخرج بالشعر عن عمود الخليل ، واستعملوا التفاعيل استعمالات استحدثوها ولكنها مع ذلك بقيت ذات كيان موسيقى يتصل بالأوزان العربية المألوفة .

وفى ما يتعلق بالقافية حاول أحدهم وهو عبد الرحمن شكرى عدم التقيد بها وفعل ذلك فى فترة محددة من حياته ، ثم عدل عن ذلك فيما بعد ، وسار سيرة صاحبيه فى التقفية .

وخلاصة رأيهم فى الضمون أن الشعر يتصل بنفس الشاعر اتصالاً وثيقاً ومن ثم وجب أن يكون صورة صحيحة لها وأن

يكون الشعر دائماً ابن تجربة ذاتية أصلية وناجعا من قلب الشاعر وعحق عاطفته .

ولست ممن يفرمون بالتقسيمات فأفرد لشعراء المهجر رأياً في التجديد وأثبت ما قاله « ميخائيل نعيمة » في الغرغال ، فإن هذا الرأي هو بعينه مارأته مدرسة الديوان ، أو قل إنه صداها طار إلى أمريكا ، فهو يدعو إلى أن يكون الشعر تعبيراً صادقاً عن نفس قائله ، مفصلاً عما ينتابها من رجاء ويأس ، وفوز وفشل ، ويقين وشك وحب وكراهية ، وحزن وفرح ولذة وألم ، واستقرار وقلق وكل ما يتصل بذلك من انفعال وتأثر . وفيما يراه المجددون في الشعر العربي شرقي الأطلنطي وغريه أن على الشاعر أن يعبر بصدق عن نفسه مستبطناً لها ، باحثاً منقباً عما فيها في صورة جميلة ، والطبيعة — بعد — من وكدها أن تعمم الخاص ، ذلك الخاص الذي هو خاص على معنى اتصاله بذات صاحبه ، وهو خليف أن يصبح عاماً ، لأنه يتصل بصاحبه كإنسان عناصر الإنسانية فيه تلتقي بعناصر الإنسانية في بني آدم أجمعين . ولست أريد هنا أن أحشر مطران في تحديد الموقف بين القديم والجديد ولا في تحديد فضل السبق بآراء التجديد فمن الحق أن نذكر أن مطران قد جدد بالفعل في شعره ، وأنه



التفت إلى مزية الصدق التي نادى بها أصحاب مدرسة الديوان ،  
ولكن التفاته لم يكن التفات ناقد أو صاحب رأى ، وإنما كان  
التفات شاعر قوى للوهبة . شأنه في ذلك شأن المتنبي مثلاً الذي  
لا يقال إنه صاحب رأى في الشعر ، وإنما يقال إنه شاعر عظيم  
اتجهت موهبته إلى التجديد وأنه ترك محام بارزة في الشعر  
العربي .

إنه لاجتراء على التاريخ — أى اجتراء — أن تقول إن  
مطران قد سبق أصحاب مدرسة الديوان في الدعوة إلى الاتجاه  
الجديد في الشعر العربي ، مجرد أن له قصائد تعتبر نماذج لما  
تدعو إليه هذه المدرسة ، وأن هذه النماذج سبقت دعوة هؤلاء  
بضع سنوات .

إن ديوان مطران نفسه شاهد عدل على أن مطران لم يكن  
متملئاً بتلك الروح كل التملؤ ، ففيه قصائد كثيرة من المنهج  
القديم ، تكاد تقفر من العاطفة وفيه أمداح كثيرة لم يكن  
الباعث عليها كلها الحب والتقدير والرغبة في إبراز المحامد والمزايا  
وفيه شعر مناسبات صغيرة لا يمكن أن ترقى إلى المستوى الذي  
تحدث عنه المجددون من أصحاب مدرسة الديوان .

وليس يخفى أن مطران نشأ في جو مكث من الاتصال

بالثقافة الفرنسية ومعرفة نواحي الجمال والفن في شعر الكبار من شعرائها ، وهو مع هذا لم يستطع إلا أن يقدم بضع قصائد في ديوان كبير ، ذلك بخلاف أصحاب مدرسة الديوان الذين دعوا إلى المنهج الجديد ، وجاءت دواوينهم كلها مصداقا لهذا المنهج وصورة صحيحة له .

ولقد نشأ أصحاب مدرسة الديوان في مصر ، ولم يرحوها إلى غيرها — باستثناء أحدهم وهو عبدالرحمن شكرى الذى قضى فى إنجلترا عدة سنوات — ولم تعرض الثقافة الأجنبية نفسها عليهم عرضا كما فعلت مع مطران ولكنهم كانوا أصحاب كفاح ودأب وقراءة موصولة ، واستيعاب وفهم .

ولم تتحدد ملامح مدرسة أبولو بصورة تدعو إلى أن ندعوها مدرسة وأن نذكرها مقرونة بمذهب بعينه ، فلقد جمعت مجلدات تلك المجلة أشعاراً لناس تختلف أمزجتهم الشعرية كل الاختلاف ، لقد ضمت شعراً لأحمد زكى أبى شادى وهو شاعر يقف وحده بلا مذهب شعرى يدل عليه ، بالرغم من أنه نظم أو كتب عشرات من الدواوين الشعرية فهو تارة شاعر قديم مغرق فى القدم ، وتارة مبتكر تستوى عقله الفكرة فيسارع إلى نظمها شعراً . ونشرت المجلة لمحمود غنيم وهو شاعر فحل ينتسب لمدرسة

شوقي وحافظ إبراهيم ونشرت لمحمد عبد الغنى حسن وهو شوقي  
الديباجة والمعانى ونشرت كذلك لمحمود حسن اسماعيل وهو  
شاعر مجدد ذو اتجاه واضح في التجديد، وكذلك نشرت لأحمد  
نخيمر وهو من تلاميذ مدرسة الديوان ومن أشد دعاة حاسة  
وإن كان قد اتجه أخيراً إلى نظم الشعر بأسلوب أصحاب الجديد .  
لذلك يكون من لغو القول أن نحدد مذهباً أو اتجاهات  
نضيفه إلى مدرسة أبولو، ولو أتبع لأحد اللوعين بالإحصاءات  
أن يحصى لنا الشعراء الذين حفلت بهم صفحاتها ، ومذاهبهم  
الأدبية ، لرأى أنها مجلة نشرت لكل مذهب واحتفلت بكل  
اتجاه ولم تفضل مذهباً على مذهب أو اتجاهات على اتجاه .  
على أن الخطأ الذى ورد فيما كتبه بعض النقاد من أن مدرسة  
أبولو — المجلة أو الجمعية — مطرانية الاتجاه جاء من سبيلين :  
الأول : أن أحمد زكى أبو شادي الذى اقترنت مجلة أبولو  
وجمعية أبولو باسمه قد أعلن اعترافه بأنه من تلاميذ مطران .  
ونحن نعلم أن الاعتراف حجة على الاعتراف فى دواوين المحاكم  
لا فى دواوين وأواوين القصيد ، وبين الشعراء — مطران  
وأبى شادى — مدى بعيد لا يمكن أن يزيله مثل هذا الاعتراف  
الذى يراد به أن يكرم للعرف نفسه لا أن يسجل للتاريخ رأياً  
يجب أن يسجل .

والثانى : أن مطران كان رئيسا لجمعية أبولو .  
وكانت تلك الرئاسة بالانتخاب الذى روعى فيه أن يختار  
الرئيس من مشهورى الشعراء ومن ذوى المكانة والوقار ، ولم  
يكن هذا الانتخاب - ولا يجوز أن يكون - دلالة على أن الجماعة  
كانت تعتق المذهب المطرانى فى الشعر ، وهب أن هذا  
الانتخاب كان إقراراً بهذه الطرانية فإنه لا يصلح إثباتاً لحقيقة  
فتية كما أسلفنا .

ويبقى بعد ذلك أن نقول : إن الأعضاء الذين انتخبوا مطران  
رئيساً لجمعية أبولو كانوا من ذوى المواهب الواضحة التى لا يلبس  
فهما ولا تتصل بمذهب مطران .

ومع ذلك ، لنفرض أن هناك مدرسة شعرية اسمها مدرسة  
أبولو وأنها كانت ذات اتجاه فن واضح يدعو إلى الصدق  
والوجدان ، فهل يعنى ذلك أن الديوانيين لم يكونوا ذوى تأمير  
فى خلق هذا الاتجاه الذى أفنوا العشريّات والثلاثينات من هذا  
القرن فى الدعوة إليه حتى قامت مجلة أبولو وجمعية أبولو ؟  
ونحب فى هذا المقام أن نقرر أن مجلة أبولو قد خدمت  
الشعر العربى فى فترة قيامها ، وأنها أخذت بيد كثير من ناشئة  
الشعراء وسلطت عليهم أضواء الشهرة .

وقد قلنا في مستهل هذا الفصل إن مدرسة الديوان احترمت  
أوزان الشعر احتراما كاملا ، وإن تكن قد تصرفت فيها بعض  
التصرفات التي لم تفقد الشعر موسيقيته ، ولكنها حاولت أن  
تخرج على قواعد القافية فنظم بعض شعرائها الشعر مرسلا  
بلا قافية ومن أمثلة ذلك قصائد شكرى :

كلمات العواطف ص ٨٥ من الديوان المطبوع حديثا

والجَنَّةِ الحراب ص ٢٠٠

وعتاب الملك حجر ص ٢٠١

وواقعة أبي قيس ص ٢٠٣

ونابليون والساحر ص ٢٠٥

وكل هذه القصائد وردت في الجزء الثاني من ديوان شكرى ،  
وخلت أو كادت منها بقية دواوينه .

وقد نستطيع أن نذكر بعض هذه القصائد فيما سيلي من  
فصول هذا الكتيب .

وهنا أحب أن ألفت النظر إلى شيئين :

الأول : أن شكرى هو الوحيد بين زميليه الذى كتب الشعر  
المرسل ذا القوافي المتعددة ، وأن صاحبيه لم ينجحوا نهجه ،  
والمازنى كذلك تصرف في القافية فقالها مزدوجة كقصيدة ثورة

النفس (ص ٤٢ من ديوان المازنى) وقد قالما ردا على قصيدة لشكرى بهذا العنوان نفسه ، وهى مزدوجة القافية أيضا .

وللمازنى قصيدة عنوانها « إلى صديق » — ص ٨٩ من ديوانه — وهى فى ستة أبيات : البيت الأول بأى الروى ، والثانى همزى ، والثالث بأى والرابع همزى ، والخامس والسادس يتهيان بالكاف .

ويقول العقاد فى مقدمة ديوان المازنى .

« ولقد رأى القراء بالأمس فى ديوان شكرى مثالا من القوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة وهم يقرأون اليوم فى ديوان المازنى مثالا من القافيتين المزدوجة والمتقابلة ولا نقول إن هذا هو غاية المنظور من وراء تعديل القوافى والأوزان وتنقيحها ولكننا نمدّه بمثابة تهيء المكان لاستقبال المذهب الجديد ، إذ ليس بين الشعر العربى وبين التفرع والبناء إلا هذا الحائل ، فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد وانفرج مجال القول ، برزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيننا شعراء الرواية وشعراء الوصف وشعراء التمثيل ولا تطول نفرة الأذان من هذه القوافى لا سيما فى الشعر الذى يناجى الروح والخيال أكثر مما يخاطب الحس والأذان » .

« ولما كانت العرب تنكر القافية المرسلة فقد كان شعراؤهم  
يتساهلون في الالتزام القافية كما في قول الشاعر :  
ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك  
بملك يدي أن الكفاء قليل  
رأى من رفيقه جفاء وغلظة  
إذا قام يتشاع القلوص ذميم  
فقال أفلاّ واطركا الرجل لاني  
بملك المعاقبات تدور  
فبيناه يشرى رحله قال قائل  
لمن جمل رخو الملاط نجيب  
وكقول الآخر :

جارية من ضبة ابن أد كانها في درعها المنحط  
وبعض هذه القوافي كما تراها قرية مخارج الروى ، وبعضها  
تتباعد مخارجه ولكنهم كانوا على حالة من البداوة لا تسمح لغير  
الشاعر الفئائي<sup>(١)</sup> بالظهور والانتشار وكانوا لا يعانون مشقة  
في صوغ هذه الأشعار في قوالبهم فلم يلجأوا إلى إطلاق القافية  
(١) المقصود بالشعر الفئائي هنا ما يسميه الأفرنج « Lurique »  
ولا يلزم من التسمية أن يفنى .

ولاسيما في شعر يعتمد في تأثيره على زنته الموسيقية وجاء  
العروضيون فعدوا ذلك عيباً ومموء تارة بالاكفاء وتارة بالإجازة  
أو الإجازة<sup>(١)</sup> لفلة ما وجدوا منه في شعر العرب ، فلما انتقلت  
العربية إلى أيدي أقوام سلائقهم وحالمهم أميل إلى ضروب  
الشعر الأخرى ، اعتسروا القوافي على أداء أغراضهم ولم تشعر  
آذانهم بهذا الذي عده العروضيون عيباً في القافية فاحتملت لغتهم  
الحرفة وقوافيهم المتقاربة ، ما لم تحتمله أوزان الجاهلية وقوافيها  
على أن مراعاة القافية والنغمة الموسيقية في غير الشعر  
المعروف عند الإفرنج بشعر الغناء فضول وتقييد لا فائدة منه ،  
ولا بد أن ينقسم الشعر إلى أقسام يكون في بعضها أكثر من  
الموسيقى ومن بقايا الموسيقى الأولى في الشعر هذه القيود اللفظية ،  
وقد ذهب سبنسر في مقاله عن الرقي إلى أن الشعر والموسيقى  
والرقص كانت كلها أصلاً واحداً ثم انشق كل منها فنا على حدته  
ومن قوله في ذلك : أن الروي في الكلام والروي في الصوت ،  
والروي في الحركة كانت في مبدئها أجزاء من شيء واحد ،  
ثم انشعبت واستقلت بعد توالي الزمن ، ولا تزال ثلاثها مرتبطة  
عند بعض القبائل الوحشية فالرقص عند المنوحشين يصبح به

---

(١) سنأتي على شيء من تفصيل ذلك في فصل خاص من هذا الكتاب



دأماً غناء من نغم واحد وتصفيق بالأيدي وقرع على الطبول ،  
فهناك حركات موزونة وكلمات موزونة وأنغام موزونة .  
وفي الكتب العبرية أنهم كانوا يرتلون القصيدة التي نظمها موسى  
بصد قهر المصريين وهم يرقصون على نقر الدفوف وكان  
الإسرائيليون يرقصون ويشغنون بالشعر في وقت معا عند  
الاحتفال بالعجل الذهبي .

على أن الشعر وان لم يفصل بعد عن الموسيقى إلا أنهما  
قد انفصل كلاهما عن الرقص فقد كانت قصائد الإغريق الدينية  
القديمة ترتل ولا تتلى تلاوة وكان الترتيل مقرونا برقص  
السامعين (١) فلما انقسم الشعر أخيراً إلى شعر غنائي وشعر  
قصصي وأصبحوا يتلون الشعر القصصي ولا يرتلون إلا الشعر  
الغنائي ولد الشعر المحض وأصبح فناً مستقلاً .

ونحن لا نريد أن نفصل الشعر عن النغمة الموسيقية بتاتا  
ولكننا نريد أن يكون نصيب الشعر المحض في غير شعر الغناء

---

(١) شبيه بهذا ما يحدث في حلقات الذكر عندنا في التمرى المصرية  
إذ يقف الملتشد — وهذا هو اسمه في اصطلاحهم — ويبدأ في الترتيل  
والإنشاد ببطء ومعه أجسام الذاكرين تهتز ثم لا يلبث أن يسرع  
في الإنشاد والترتيل رويداً رويداً فتسرع معه حركات الذاكرين وقرب  
ختام الدور يبطيء رويداً رويداً ومعه أجسام الذاكرين .

أكبر من نصيب النغم وأن تبقى دقة الرجل — ونعني بها القافية — في الشعر الذي كانوا يدقون الأرض بأرجلهم عند إنشاده أى شعر الزوات النفسية والعواطف المتهاجة » انتهى كلام الأستاذ العقاد .

الأمر الثاني الذي يجب أن نلفت النظر إليه أن القافية المرسلة وجدت في فترة واحدة — أو تكاد — لدى شعراء مدرسة الديوان ثم انصرفوا عنها فلم توجد بعد ذلك في دواوينهم وأن العقاد قال لشكري حينما أحمه قصائده المرسلات « انصرف عن هذا ، فقد سمعته مجاملة لك لا استجداء له <sup>(١)</sup> » .

ولا تناقض بين ما كتبه العقاد من قبل ، وهذا القول ، فإن ماحمه من شكري لم يكن إلا شعر عاطفة يجب أن يكون نصيب الموسيقى منه كبيراً وأن تبقى فيه دقة الرجل — ويعنون بها القافية .

وعلى ذلك فإن التصرف في البحور الشعرية مع التزام الحدود الموسيقية هو مذهب مدرسة الديوان اتبعته لتوسيع النطاق الموسيقي للبحور التقليدية ، توسيعاً لا تنكسر تلك

---

(١) روى العقاد ذلك بنفسه في ندوته الأسبوعية بداره في يوم

الجمعة ٧ / ١٢ / ١٩٦٣ .

البحور ولا تتجافى عنه آذان السامعين وأذنانهم .  
ومن أمثلة ذلك في ديوان المازني قصيدته « أين أمك —  
محاورة مع ابنى محمد » ص ٢٤٨ من ديوان المازني وفيها يقول :  
لم أكله ولكن نظرتني  
سالته : أين أمك ؟  
أين أمك

---

وهو يهذى لى على عادته  
مذتولت كل يوم  
كل يوم

---

فأنثنى ييسط من وجهى الفضون  
ولعمري كيف ذاك  
كيف ذاك

---

قلت لما مسحت وجهى يداه  
أترى تملك حيله  
أى حيله

قال ما تعنى بهذا يا أبقاه

قلت : لا شيء أردته

ولتمتبه !

فهذا شعر من بحر الرمل ، ثلاث تفعيلات فى السطر الأول  
ثم تفعيلتان فى السطر الثانى ثم واحدة فى السطر الثالث ، وكل  
التفعيلات من جنس واحد ، فهيكله العروض هكذا :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان « أو فاعلن »

فاعلاتن فاعلاتن « أو فاعلاتن »

فاعلان « أو فاعلاتن »

ومثل هذا مع شيء من التصرف قصيدته « ليلة وصباح »  
من ديوانه ص ٢٥٤ وأولها :

خيم المم على صدر المشوق  
يا صديق

ومن نماذجه قصيدة للأستاذ العقاد عنوانها « المصرف »  
من ديوانه طبر سبيل وهذه هى القصيدة :

شبران من هذا البناء

بينى وبين المال والدنيا العريضة والثراء  
ليست بأقصى فى الرجاء

من حفرة المدفون في شبرين في جوف العراء  
كلا ولا أدنى على قرب المزار لم يشاء  
أعرفت آماد السماء ؟

\* \* \*

في سكتى أبدأ وما  
من سكنه أبدأ إليه ولست ألغز عندما  
أصف الطريق أو الحمى  
أنظر بعينيك البناء سما وطال وأظلمنا  
واسأل أهذا مصرف ملأوا جوانبه دما  
تجد الصواب مجسما

\* \* \*

فيه دم لا شك فيه  
في كل طرس أو كتاب أو سجل يحتويه  
ودم المقتدر والسفيه  
يجرى هناك وأنت تحسبه من الورق الرفيه  
نغليه كالدم في العروق سرى وكالدم تنقيه  
وسل المدلس والنزيه

\* \* \*

سلى فلم أك طالبا  
ورقاً هناك على الرفوف أنال منه جانباً  
وأعد منه حاسباً  
إلا لأوراق أراها قارئاً أو كاتباً  
ولما نجش به الخواطر حاضراً أو غائباً  
ودع الحسود الغاضباً

وعدد العقاد القوافى فى كثير من قصائده كقصيدة فلسفة حياة  
من ديوان وحى الأربعين وهى مؤلفة من خمسة مقاطع روى  
المقطع الأول عين وروى الثانى ميم ، والثالث راء ، والرابع  
فاء ، والخامس ميم وكل مقطع مؤلف من ثلاثة أبيات وكذلك  
قصيدته على الشاطئ من الديوان نفسه ، وهى من الثانى .

ومستفاد ما تقدم أن مدرسة الديوان حاولت — على لسان  
شكرى — تجربة القوافى المرسلّة ثم توقفت المحاولة ولم تستأنف  
وربما ثبت من التجربة لأعضاء تلك المدرسة أن القافية أمر لازم  
لا بد من توافره فى الشعر إلى جانب اللوازم الأخرى وبخاصة  
إذا كان الشعر غنائياً أو كان شعر النزوات النفسية والمواطف  
المهتاجة .

بعد ذلك بأكثر من أربعين سنة يقف العقاد فى مهرجان

للشعر الخامس الذى عقد فى الاسكندرية فى المدة من ١٦ إلى ٢٢ نوفمبر سنة ١٩٦٣ ليلقى بحثاً عنوانه « الشعر لازم » فيقول بعد أن تحدث عن لزوم الشعر وضروريته :

إذا لزم الشعر فى لغة من اللغات فإنه يلزم لألزم ما فيه وألزم ما فى الشعر أنه من فن الفنون .

وألزم ما فى الفن أنه ذو قواعد وأصول توائم فى كل لغة ما طبعت عليه تلك اللغة وتوائم فى اللغة العربية — خاصة — أنها لغة الوزن فى كل كلمة وفى كل صيغة . فليست فيها كلمة واحدة تنزل من وزن اشتقاق أو وزن سماع

لا شعر بغير فن

ولا فن بغير قاعدة

والذين يقولون بغير ذلك يقولون عجبا يستغربه السامع ويستغرب الذى يسمع ويفقه ما يقال كيف يصغى إليه السمع وكيف يستجيب له الفهم وكيف يتكرر مع تكرار البيان فيه . يقولون إن قواعد الوزن تدعو الإنسان أن يقول ما لا يلزم تسكلة للوزن حيث لا محل له من الكلام .

هل يقال هذا فى الشعر وحده أو يقال فى شتى الفنون عندنا وعند غيرنا من العاملين ؟

ماذا يصنع منشد الغناء ؟  
ماذا يصنع الراقص فى حركات يديه وقدميه ؟  
ماذا يصنع الموسيقار فى صوته المرسل بغير كلام ؟  
الآيزيد المغنى فى غنائه ليطابق فيه بين الألفاظ والألحان ؟  
أنبطل الألحان لأنها تسومنا المد فى الصوت وراء ما يلزم  
كما يقال . . ؟

أو لأنها تسومنا الزيادة فى الحروف والكلمات وراء ما تم  
به جملة المبتدأ والخبر أو جملة الفعل والفاعل ، أو جملة  
الموضوع والمحمول ؟

أنبطل الرقصة التى تسوم الماشى أن يخطو فوق خطوه  
أو يقصر عنه باختباره ؟

إن الفنان لا يضع فى مده أو زيادته غير ما يلزم بل غير  
اللازم قبل كل لزوم ، وهو رعاية الفن والقاعدة فى الفنون ..

وليس الوزن زيادة فى المقال بل هو قوام المقال كله إلا أن  
يكون من غير الفنون وإنما الشعر تفاعل كامل بين اللفظ والمعنى  
وقاعدة القواعد الفنية فى وزن أو نظام مقدور .

وملكة الشاعر هى التى تقدر على هذا التفاعل بغير حشو  
أو فضول أو يكون الحشو والفضول — إن كان — زيادة للمعنى



وتوكيداً للأثر ، لا وقرا عملاً عليه ، ولا فضولاً ملصقاً به ،  
ولا لغواً مضافاً إليه .

وكل بيت في الشعر المطبوع آية على صدق هذا التفاعل النام  
بين الألفاظ والمعاني والأوزان وآية على لزوم الوزن كلزوم  
لفظ الشعر ومعناه .

هذا بعض ما قاله العقاد في المهرجان ، ثم أضاف إليه أمثلة  
تطبيقية تشرح وجهة النظر هذه شرحاً دقيقاً .

ثم ختم العقاد حديثه إلى السامعين بقوله :

« نستاذنكم أن نختم هذا الحديث إليكم مكررين الحمد  
لكم والثناء عليكم مردين اليقين بالشعر اللازم والفن اللازم  
لزوماً يتم فيه المعنى واللفظ بالوزن والقافية وتؤدي فيه ملكة  
الشاعر المطبوع عملها «تفاعلاً» حياً بين نغماته وحروفه وكلماته ،  
تتأرجح فيها جميعاً لتزداد بلاغة في الأثر ، وإيناساً للسمع وإشباعاً  
للأداء ، ونفياً للفضول وتجانباً بين الوقع والإيقاع . . . وعلى  
ذلك حيلت ملكة الشاعر المطبوع ، من رزقها قال وتغنى وأفهم  
وأثر ، ومن لم يرزقها فلا حق له في قول الشعر ولا في القول  
فيه ، ولأن يسكت فلا يقول شعراً ولا يقول عن شعر خير له  
وللناس ، وخير للشعر والفن وللقول والامماع . »

ولا يعني كلام أصحاب مدرسة الديوان أن تعجم الموسيقى الشعرية عند الموقف الذى أوقفها عنده الحليل بن أحمد ، والأخفش الأوسط سعيد بن مسعد ، الذى زاد على محور الحليل الخمسة عشر مجراً آخر ، هو المتدارك « فاصبحت بهذا الكشف الأخفشى ستة عشر مجراً ، ولا عند الموقف الذى أوقفها عنده المولون الذين اكتشفوا — أو خلقوا البحور الستة المولدة — أو المهمة ، نعم ولا عند الموقف الذى وقفت عنده الأوزان فى قرطبة وأشبيلية وغيرهما من مدائن الأندلس وحواضره أبان العصر العربى الذهبى هناك ، فكل ممط موسيقى متكامل يسوده التنظيم الفنى الذى يسود القطعة الموسيقية الجيدة المؤثرة صالح فى رأيهم لأن يكون إطاراً لما يراد أن يصب فيه من معانى الشعر ، وكل ذلك موكول فى رأيهم إلى فطرة الشاعر وملكنه الفنية الوهوب ، وإلى قدرته على الخلق والإبداع الفنى الموسيقى .

وهم يرون كما يرى غيرهم أن الشعر بحاجة إلى التطوير والتجديد وأن التجديد يجب أن يتعلق بالمضمون لا بالشكل فذهيهم إنما هو تصحيح لمفهوم الشعر وتوضيح لمهمة الشاعر وليس عندهم — إذن — جديد وقديم وإنما عندهم شعر وغير شعر .

ولعل التعبير عن الأسلوب والألفاظ والوزن والقافية بالشكل الشعري هو الذى أدى أن تسوء فيه عقيدة أصحاب الجديد لأنه — ما دام شكلاً — ليس بمؤثر شيئاً فى الجوهر ، والأمـر ليس كذلك فى الواقع من الأمر فإن من مقومات الشعر أى من خصائصه الذاتية أو الكيانية التى لا ينهض بغيرها له كيان : هذا الشكل الشعري فهو ليس شكلاً من وجهة نظر المنطقة فهو جزء من مقومات « الذات » لا يتحقق وجودها إلا به .

ويقول عزيز أباطة : إن الوزن يمنع ألفاظ الشعر من الجرس والإيجاء والتأثير مالا يتأتى لسائر ألوان الفن على إطلاقها ، ذلك لأن تتابع الإيقاع عن طبيعة الكون والحياة ، والنفس من شأنها أن تستجيب للإيقاع المنظم بوحى من فطرتها (١) .

وقد جمعتى الظروف ذات ليلة بنفر من دعاة الشعر الجديد

---

(١) نلاحظ أن العمال الذين يؤدون أعمالاً مرهقة يهتفون بها على أنفسهم بالفناء المنغم الملتقى الألحان ولو لم يكن للموسيقى من أثر لها استجابت النفوس للموسيقى هذه الاستجابة التى تهون عليها الصعب والتى تدل على أن الموسيقى مترادف أنغامها واتساق ألحانها أصل من أصول الحياة .

— على الصورة التي سنتحدث عنها فيما بعد — في فندق ميمراميس بدمشق<sup>(١)</sup> وفي هو ذلك الفندق الكبير قال أحدهم : إن الوزن والقافية قيدان من حديد يعوقان الشاعر عن بلوغ ما يريد من معانيه ، وعن إبداع ما يشاء من صورته وأحاسيسه .

وقال له قائل شاعر ليلتئذ : يا صاح إن الشاعر الذي لم يتمرس بالنظم تمرسا كافيا هو الذي يشكو من الوزن ومن القافية ولا يحق لصاحب الباع والتمرس أن يشكو منهما فإنهما يذعنان للمرأة والثقافة ويدينان للتمكن من لغته المطلع على آدابها عامة وأشعارها خاصة ، ويربك قل لي نثر ما تلك الفكرة التي ألحت عليك فعاقتك القافية عن تسجيلها أو حالت بينك وبينها حتى أصوغها لك في أكثر من بحر وبأكثر من قافية .

وعلى الرغم من أن كلام الثاني نوع من الجدل العقلي يمكن أن يرد عليه بأن صورة التعبير نابعة أصلا من صورة الإحساس والشعور ، والإحساس أصلا إنما هو لغيره على الرغم من ذلك فإن هذا الكلام له وجهته في مسألة القافية تلك التي لا تعضل شاعرا كبيرا ولا يضعف أمام قيودها إلا شاعر هزيل .

وتبقى بعد ذلك كلمة أخيرة فيما رأيته مدرسة الديوان من أن

---

(١) كان ذلك خلال مهرجان الشعر الثالث الذي أقيم بدمشق خلال الثلث الأخير من شهر سبتمبر ١٩٦١ .

وحدة الشعر العربي إنما هي القصيدة لا البيت وأنه تبعاً لذلك يجب أن تتأسك أجزاء القصيدة تماسكاً فنياً يجعلها كالكتل الحية وذلك واضح جداً في كتاب الديوان بجزأيه وفيما كتبه قبل كتاب الديوان وبعده العقاد وشكري والمازني ومن تبعهما كعبد الرحمن صدقي الذي يعتبر أول شاعر نابه تخرج في مدرسة الديوان . إن الدعوة إلى هذه الوحدة وإلى هذا التماسك بين أجزاء القصيدة لم يلهج بها لسان قبل هذه المدرسة الفنية فقد كان السائد حتى أوائل هذا القرن أن البيت هو وحدة الشعر العربي ومن ثم لم تكن هناك ضرورة ماسة للترباط والتماسك بين الأبيات وكانت القصيدة الجيدة في نظرم توصف بأنها « ذات عيون » .

لذلك يكون من العجيب جداً أن يحاول الدكتور محمد مندور في كتابه « فن الشعر »<sup>(١)</sup> نسبة هذا الرأي إلى المدرسة التي سماها مدرسة الوجدان الجماعي ، وهي التي قامت — في رأيه — بعد قيام ثورتنا الوطنية والسياسية والاجتماعية الكبرى في ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

يقول الدكتور مندور في صفحة ١٥٣ من كتابه فن الشعر :

---

(١) العدد رقم ١٢ للمكتبة الثقافية ،

« وسار الزمن بخطوات حثيثة فإذا بالمد الثورى يعلو موجه  
وإذا بثورتنا الوطنية الكبرى تجتمع فى سنة ١٩٥٢ بين الثورة  
السياسية والثورة الاجتماعية يأخذ الوجدان الفردى فى التقهقر  
شيئا فشيئا أمام الوجدان الجماعى الذى نسميه أحيانا بالوجدان  
الواقعى وأحيانا أخرى بالوجدان الاشتراكى ، فظهر إلى جانب  
شعر الوجدان الحالى شعر الوجدان الجماعى الذى سبق أن  
رأينا كيف يجدد فى صورة القصيدة العربية ومضمونها فيتحرر  
من وحدة البيت ليجعل من القصيدة كلها وحدة موسيقية  
متصلة متماسكة ويلجأ فى أحيان كثيرة إلى الأقصوصة الموضوعية  
والدراما القصيرة ليتخذ منها موضوعات لقصائده » .

وسندع مناقشة هذه الآراء حتى نعرض لمذهب أصحاب  
الجديد وحسبنا أن نلفت النظر إلى أن موضوع وحدة القصيدة  
قد ملأ الدنيا وشغل الناس بفعل أصحاب مدرسة الديوان قبل  
المشربينات من هذا القرن وخلالها وفى الثلاثينات والأربعينات .  
وقد دما إليه وألح فيه أصحاب تلك المدرسة فيما ألفوا ونظموا .  
ولكن نقطة واحدة هنا يقتضى الأمر إيضاحها حتى لا يظل  
موضوعها منهما على القارىء ، تلك هى أن الشعر الذى يتخذ  
موضوعاته من الأقاصيص الموضوعية من مبتكرات مدرسة

الوجدان الجماعى ، فإن الأمر ليس كذلك على الإطلاق  
وفى هذا المقام تلفت نظر القارىء إلى ديوان مطران الذى  
صدر منذ أكثر من نصف قرن وإلى دواوين العقاد وإلى ديوان  
شكرى — جميع الأجزاء — وإلى ديوان للزنى فإنه سيجد  
شعراً مبنياً على القالب القصصى والشكل الدرامى وإلى  
القارىء أمثلة :

#### من مطرانه :

- فاجعه فى هزل وقد نظمت سنة ١٨٩٤ .
- نايليون الأول وقد نظمت سنة ١٨٩٥ .
- يوسف أفندى وقد نظمت سنة ١٨٩٦ .
- السور الكبير فى الصين بين الشاعر الملك ونظمت سنة ١٨٩٧
- شهيد المروءة وشهيدة الغرام وقد نظمت سنة ١٨٩٩ .
- مقتل بزرجمهر وقد نظمت سنة ١٩٠١ .
- وغير ذلك كثير .

#### من العقاد :

فينوس على جثة ادونيس — وهى معربة عن شكسبير ،  
فى الجزء الأول من ديوان العقاد

في الجزء الأول	سباق الشياطين
في الجزء الأول	كولب في الأقيانوس
في الجزء الأول	غادة أمينا
في الجزء الأول	أورفرد واهرما
في الجزء الثاني	بين المعرى وابنه
في وحى الأربعين	أكاروس
في طبر سبيل	يت يشكلم
في طبر سبيل	الدينار في طريقه المرسوم
في أطاير مغرب	خبه الحيام
في طبر سبيل	مادى يملل الربيع
في الجزء الثالث	ترجه شيطان
وغير ذلك كثير ، بل كثير جدا .	

من المازنى :

وهى في الجزء الثاني	الراعى المعبود
وهى في الجزء الثاني	الشاعر المحتضر



## وصف عبد الرحمن شكرى :

قصة كسرى والأسيرة	بالجزء الأول
التنويم المغناطيسى أو عزيمة المجرم	الجزء الثانى
الشاعر وصورة الكمال	الجزء الثانى
الحاجة المسكتومة	الجزء الثانى
النعمان ويوم يؤسه	الجزء الثانى
الزوجة الغادرة	فى الجزء الثانى
عتاب الملك حجر لأبنة أمرىء القيس	فى الجزء الثانى
نابليون والساحر المصرى	فى الجزء الثالث
الباحث الأزلى	فى الجزء الرابع
الحطاب والحشرة	فى الجزء الرابع
الملك النائر	فى الجزء السابع
وغير ذلك كثير .	

ولأحمد نجيم ولعبد الرحمن صدق كثير من القصائد  
القصصية نظمها منذ عهد بعيد وفى ديوان أفاعى الفردوس  
لألياس أبى شبكة المطبوع ببيروت سنة ١٩٣٨ شعر قصصى منه  
قصيدة ثمشون وقصيدة سدوم .

وفيا يلى بعض قصيدة العقاد القصصية « أكاروس » منقولة من « ديوان من دواوين » وقد اخترناها نموذجاً للشعر القصصى .

قدم العقاد للقصيدة بمقدمة نثرية قال فيها .

قصة ديد الوس وأكاروس تروى على روايات كثيرة فى الأساطير اليونانية القديمة وقد اخترنا هذه الأسطورة لنظمها والتعليق عليها لأنها تجمع العبرة والمتعة الخيالية ، وهذه هى خلاصتها . ديد الوس بطل كانوا يضربون به المثل للقدرة الحارقة فى الصناعة وحسن الحيلة فى تذليل المصاعب والخروج من المآزق وزعموا أنه غار من ابن أخته الذى كان يشلم على يديه فقتله واخفى جثته ثم خاف العاقبة فهرب من أينما ومضى يضرب فى البلاد براً وبحراً حتى نزل كريت على صاحبها منيو فلقى عنده كرامة وحسن وفادة وأمل منيو أن يستفيد من علمه وقدرته فى تحصين بلاده وتعليم رعيته فابقاه وتكفل له بالحماية وطيب المقام .

وكان لمينوزوجة جاححة الهوى تحب ثورا مشهوراً فى الأساطير « منوطور » فولدت منه طفلاً لا إلى الثور ولا إلى الإنسان وغلب عليها حب الأم فارادت أن — تستحييه وتحفظه فى غفلة من زوجها المخدوع فلجأت إلى ديد الوس تطلب منه أن يبنى

لذلك الطفل سردابا مجهول المنافذ تضعه فيه وتتعهده بالترية والحراسة فتردد الصانع أولا وحسب حساب الرفض والقبول ثم قبل أن يصنع السرداب مخافة من دسيسة الزوجة واطمئنانا إلى خفاء الأمر بعد بناء السرداب ولكن الملك علم به فثارت ثورته وأغلق مسالك الجزيرة ، ومنع أن يفلت ديد الوس من عقابه فلما اشتد الحاجر على ديدالوس هدته الحيلة إلى صنع أجنحة له ولولده « أكاروس » يطيران بها عن الجزيرة ونصح الحكيم المبانع ولده ألا يعلو في السماء فتذيب الشمس لحام جناحيه ولا يهبط على الماء فيبللهما الرشاش الكثير ولكن الولد نسى النصيحة وهو في نشوة الطيران والوثوب فعلا مصعدا إلى الشمس وكان ما خافه أبوه ، إذ سقط هالكا على صخرة في البحر يكيه من حولها نبات الماء ، فالأسطورة مجال لاستعراض عبر الشهرة والغيرة والشهوة والطموح «  
والمقطع الذي اخترناه هو الأخير .

فمن غير ديدالوس يخفى شئها  
ويرعى مهاد الطفل رعى المؤدب  
أهابت به أما وأثنى حريصة  
ومالكة حيرى فلم يتهيب

بنى لسيليل الثورا حرزاً وليته  
 تلمس حرزاً من غوائل مغضب  
 غوائل مينو حين ثارت ظنونه  
 وضاجع أشجان المغنى المعضب  
 وأقسم لاواق من الموت عنده  
 ولا وائل من سخطه المتلهب  
 وأهول من هول الحصارم فى الدجى  
 ضراوة مهتوك وغىظ مخيب

\*\*\*

فلما تنادى الجند وارتجت القرى  
 وخيف الأذى من حاضرين وغيب  
 وقالوا : من رب الجزيرة حربه  
 يوقيه عرض البحر أو طول سبب  
 أهاب الصناع العبقري بفنه  
 فلباه فاستعلى به متن أشهب  
 تسربل من ريش وسربل نجله  
 خوافت لوى بينها ألف لولب

خلق مزهوا وفر مظفرا  
وأغرى لسان السخر بالمتعقب  
\*\*\*

مضى ناجيا من بأس «مينو» فهل نجا  
فتاه من البأس الذى فيه يخنبي  
بلى قد نجا لولا طامح سما به  
إلى الشمس فى ثوب من النار مذهب  
تسحقها مفتونة فتقبلت

هواه بوجه صادق النور خلب  
وأسكره الشوق الجديد فما ارعوى  
لنصح نصيح أو لزجر مؤنب  
وما هى إلا وئيب بعد وئيب


إلى الشمس حتى عزه كل مؤنب  
تسحقها نارا فإن جاءه الأذى  
من النار فليعتب فلا حين معتب  
\*\*\*

علا بدم حر ، وخر مضمخا  
به فى جناحي أرجوان مخضب

طريحاً على صخر تفضيه رغبة  
 من العيلم الغضبان في غير مغضب  
 وراحت نبات الماء يندين حوله  
 ومن ير أنقاض الصبا الفضى يندب  
 وما من عزاء للشباب علمته  
 سوى مدمع من أعين الحسن صيب  
 إذا جال في حسياته هان عنده  
 دموع ذراها الحسن من طرف أشيب



## الأوزان والقوافي

دام المجددون والعموديون وهم أكثر بكثير من أصحاب  التجديد على الأقل من ناحية العدد قد تشبهوا بالتزام الوزن والقافية وعدوا كل كلام يخلو منهما ليس شعراً فقد أصبح من اللازم أن نعقد في هذا الكتيب فصلاً موجزاً عن العروض والقوافي فضلاً عن أن وضوح رأيهم ورأى مخالفهم يحتاج إلى ذلك .

« نظر الخليل ابن أحمد الأزدي في الشعر ووزنه ومخارج الفاظه وميز ما قال العرب منه وجمعه وألفه . ووضع فيه الكتاب الذي سمّاه « العروض » وذلك أنه عرض جميع ما روى من الشعر وما كان به طاملاً على الأصول التي رسمها والعلل التي بينها فلم يجد أحداً من العرب خرج عنها ولا قصر دونها فلما أحكم ذلك وبلغ ما بلغ أخذ في تفسير النغم واللاحون<sup>(١)</sup> .

والخليل بن أحمد عالم بصرى ولد سنة ٩٦ هـ تحت ظلال الدولة الأموية ، وعمر حتى سنة ١٧٠ هـ ومن أشهر تلاميذه

---

(١) من كلام الجاحظ في رسالة عن طبقات المفتين .

سيبويه ، وليس السبق إلى التأليف في العروض هو وحده ما تفرد به الخليل ، فان عبقرية قد قرنت بذلك السبق سبقاً آخر هو وضع الأساس الأول للمعاجم العربية ، وترتيب كلماتها متملاً ذلك في كتاب « العين » .

وللخليل في مجال الموسيقى مؤلفات منها كتاب « النغم » وكتاب « الإيقاع » على أن مؤلف الخليل في « العروض » جاء كامل الأبواب والفصول مستوفياً للموضوع حيث قيد ذهنه الفذ جميع مسأله « وبذلك أخرج هذين العلمين — العروض والقوافي — كاملين مضبوطين ولم يحوج الناس بعده إلى عناء كبير » (١) .

وما أن افتتح الخليل هذا المجال في التأليف حتى تتابع بعده المؤلفون في العروض والقوافي ومن أشهرهم تلميذه سيبويه ، والأخفش وابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، والزحشمري صاحب كتاب « القسطاس » في العروض (٢) .

واهتم العلماء بعلوم العروض والقافية اهتمامهم بالنحو والصرف وكما نظم ابن مالك الأندلسي النحو والصرف في الفيته المشهورة التي أولها :

---

(١) ميزان الشاعر في العروض والقوافي لحسن جاد وعبد المنعم خفاجة .

(٢) العروض والقوافي لطفه الزيني .



قال محمد هو بن مالك      أحمد ربى الله خير مالك  
 مصليا على النبي المصطفى      وآله المستكملين الشرفا  
 واستعين الله فى الفية      مقاصد النحو بها محوية  
 كما فعل ابن مالك هذا ، مضى العلماء إلى علم العروض  
 والقافية فنظموه نظما ، ومن أشهرهم عبد الله بن محمد الخزرجي  
 المالكي الأندلسي ومنظومته « الخزرجية » مصبوبة فى الطويل  
 وقد شرحها كثير من أفاضل العلماء أشهرهم الدماميني .  
 كذلك نظم العروض — تيسيرا لضبط أحكامه —  
 ابن الحاجب فى منظومة من بحر البسيط وقد شرحها كذلك ناس  
 من أشهرهم ابن واصل الحموي .  
 وأصل كلمة العروض أنها فى اللغة الناحية والطريق الصعبة  
 والخشبة المعترضة وسط البيت من الشعر ونحوه وكلمة العروض  
 تطلق على مكة لاعتراضها وسط البلاد ، وقدسمى الخليل علمه  
 الجديد بأسمها تيمناً ، حيث بدرت بوادره فى ذهنه ، وهو  
 بمكة المكرمة .

هل يكفى الزور وعمره فى الحكم على صفة موسيقى الشعر؟  
 الواقع أن محور الشعر كثيرة وأن ما يدخلها من الزحاف  
 والعلل قد يعاد بينها وبين الاتساق الموسيقى العادى الذى تطيب

له النفس عند سماعه فالآيات الآتية — مثلاً — لا شيء فيها  
من الناحية العروضية ، ولكن لا تقر لها بالسلامة الموسيقية  
كل الأذان :

لمن الديار غيرهن كل جون المزن داني الرباب  
بكسر الباء الأخيرة حيث لا يجوز إسكانها وذلك لكي  
يتعادل العروض مع الضرب (١) .

وكذلك قول من قال :

كل خطب ان لم تكونوا غضبتم يسر  
وكذلك قول الشاعر :

وحب الفتى صالحات تكون طريق الخلود

ولكننا مع هذا نصر على أن يكون الحكم للذوق لا للعلم  
وحده لأن إطراب النفس بالوزن الموسيقي هدف أصيل من  
أهداف الشعر وليس شيئاً ثانوياً إلى جانب معناه .

ولكن أي ذوق هذا الذي نريد أن نحتكم إليه دون العلم  
للكتب ؟ إنه ولا شك ذوق صاحب العلم والثقافة وصاحب  
البصر والفهم ، والموسيقى الكاملة الصحيحة — على كل حال —  
سهلة الإدراك ، ولا نحتاج إلى عناء لإدراك — سلامتها .

---

(١) كتاب مفااتي الشاعر لجاد وخفاجي .

ودليلنا على صحة هذا الرأي ما ذهب إليه بعض العلماء من أن بناء اللفظ العربي على وزن موسيقى مخترع خارج عن بحور الشعر لا يخرججه عن كونه شعرا ونصر هذا المذهب الزخشرى فى القسطاس قال الأستاذ محمود مصطفى ولا شك أنهم لا يقبلون فى كل هذا ما ادعى قائله أنه موزون ، بل لابد من موافقة الذوق العام على عد ذلك موزونا وإلا أستساغ كل قائل أن يسمى تلفيقه لأوزان شعرا . وهذا شر لا خير فيه ، وقد وقع لكثير من الشعراء خروج على الوزن المهود عند العرب ، كأبى العتاهية فى قوله :

للمنوت دوائر يدرن صرفها

ثم ينتقينا واحدا فواحدا .

وزنه فاعلاتن فاعلن — مرتين — فلما قيل له هذا ليس

بين أوزان العروض قال أنا أكبر من العروض .

وكذلك ينسب إلى مسلم بن الوليد قوله :

يا أيها العمود قد شفق الصدود

فانت مستهام حالفك السهود

ووزنه مستفععلن مفعولن .

وقد علق صاحب الميزان على ذلك بقوله : <sup>فإن</sup> قول

أبى العنايه من مشطور المديد أو من المديد التام أو من مجزؤ  
الرميل المحذوف على رأى الزجاج وقول مسلم يوزن على أنه من  
مجزوء الرجز . وذلك لا يخرج قولها عن أن يكون خروجا  
على المفهوم من الأوزان المريية .

كلمة عن محور الشعر أو أوزانه :

موسيقى الشعر تبدأ بالوتد والسبب ثم بالنفعيلة ومن التفاعيل  
تتكون البحور<sup>(١)</sup> .

والسبب أصغرها حجما لأنه مقطع صوتى مؤلف من حرفين  
والحرفان إذا كانا متحركين مميناء سببا ثقيلًا ، فإذا كان أولهما  
متحركا والثانى ساكنا فهو السبب الخفيف .

والوتد مقطع صوتى أطول من السبب لأنه مؤلف من ثلاثة  
أحرف ولا بد من وجود حرف ساكن فى الوتد وهو إما أن  
يكون فى آخره وإما أن يكون فى وسطه فكلمة جرى وتد

---

(١) اهلنا الكلام عن الفاصلة الصغرى وهى مقطع مؤلف من ثلاثة  
أحرف متحركة بعدها حرف ساكن مثل جيلن والفاصلة الكبرى وهى  
مقطع صوتى مؤلف من أربعة أحرف متحركة بعدها حرف ساكن مثل  
مركتن وقد اهلناهما لأنهما مركبتان من الأسباب والأوتاد .

من النوع الأول أما كلمة نام « الفعل الماضي من النوم » فتود  
من النوع الثاني .

ومن الأوتاد والأسباب تتركب التفاعيل العشرة والتفعيلة  
قد تتكون من خمس حركات صوتية مثل فمولن وتحليلها :  
متحركان ثم ساكن ثم متحرك ثم ساكن وفاعلن وتحليلها  
متحرك فساكن ثم متحركان فساكن .

وبعض التفاعيل مكون من سبع حركات صوتية مثل  
مستفعلن فإنها مؤلفة من متحرك فساكن ثم متحرك فساكن  
ثم متحركين فساكن .

وبحور الشعر تتألف من تلك التفاعيل الموسيقية وقد  
استقصاها الخليل بن أحمد من كلام العرب فوجدها خمسة عشر  
بحرا وزاد الاخفش سعيد بن مسعدة عليها بحرا هو المتدارك .

وهناك أوزان غير هذه لم ترد في شعر العرب ونظم فيها  
المولدون إذ تصرفوا في وضع التفاعيل في السموط الموسيقية  
للبحور المختلفة ومماها علماء العروض البحور الستة المهمة وهي :  
المستطيل والممتد والمتوافر والمتثد والمنسرد والمطرود .

ولسنا ندبري لم صحتها المهمة ما دام المولدون قد أبدعوها

ثم نظموا فيها فاستطاع دارسو العروض أن يجدوا لها أمثلة كثيرة (١) .

وثمة أوضاع موسيقية أخرى صب فيها القائلون الكلام العربي في كيان موسيقى واضح وهي السلسلة والدوييت والموشحات وهي أشهرها — ولا نرى هنا ضرورة لذكر ما نظم بالعامية من مثل كان وكان والموالي والزجل .  
وفيما يلي أمثلة لكل البحور : بحور الخليل ، وبحر الاخفش ، والبحور المهمة .

### الطويل :

هو من أكثر البحور ورودا في الشعر القديم ، وزميله في الكثرة الكامل والبسيط .  
وأجزاء الطويل هي :

فمولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ثم الشطر الثاني مثله  
وهو ثلاثة أضرب ومثاله قول المعري وهو من الضرب الثاني :  
إلا في سبيل المجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام ومجد ونائل

---

(١) لا يحتاج البحث الذي نحن بصدده إلى التعمق في دراسة التكوين للموسيقى للبحور .

وقول أبي تمام وهو من الضرب الأول :  
كذافليجل الخطب وليفدح الأمر      فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

المعرب :

وأجزاؤه :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن      ثم الشطر الثاني مثله

ومثاله :

يا بكر انثروا لي كلييا      يا بكر اين اين الفرار

البسيط :

وأجزاؤه :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن      ثم الشطر الثاني مثله

ومثاله قول المتنبي :

عيد بأية حال عدت يا عيد      بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ومنه المتخلع وهو بسيط دخلته بعض العمليات العروضية الفنية

ومثاله :

يدير في كفه مدا      ألد من غفلة الرقيب

الوافر :

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن      ثم الشطر الثاني مثله

ومنه قول الشاعر :

أباهند فلا تمجل علينا      وانظرنا نخبرك اليقينا  
وقد يجيء على مثال قول الشاعر ويسمى مجزوء الوافر :  
أطابها وأمرها      فتغصني وتمصيني

الطامل :

وأجزاؤه :

متفاعلتان متفاعلتان متفاعلتان      ثم الشطر الثاني مثله  
ومثاله قول البيهقي :  
بالبر صمت وانت أفضل صائم      وبسنة الله الرضية تفرطر  
وقول عنتره :  
وإذا صحت فما أقصر عن ندى      وكما علمت شمائل وتكرمي

الرهزج :

وأجزاؤه :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن      ثم الشطر الثاني مثله  
وتحذف دائماً منه التفعيلة الثالثة ويسمى هذا بالجزء ( بفتح  
الجيم ) ومن أمثلته :  
وما ليث عرين ذو      أظافير وأسنان



أبو شبلين وثاب شديد البعش غرثان

الرمز:

وأجزاؤه :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن والشطر الثاني مثله

ومثاله :

القلب منها مستريح سالم والقلب منى جاهد مجهود  
وكثيراً ما يصيبه الجزء ( بفتح الجيم ) فيكون تفعيلتين بكل  
شطر مثل :

قد هاج قلبي منزل من أم عمرو مقفر  
بل إن الجزء قد يصيبه أكثر من هذا ، فتبقى تفعيلة واحدة  
« مستفعلن » .

ومثاله :

موسى القمر

غيث زخر

يحيى البشر

وكثير من العروضيين لا يدون هذا شعراً إذ لا تنهض  
التفعيلة الواحدة بكيان موسيقى كامل .

## المرمل :

### وأجزاءه :

فاعلان فاعلان فاعلان ثم الشطر الثاني مثله  
ومثاله :

يا ابنة الأقسام ان شئت فلا تعجلى باللوم حتى تسألى  
وقد يجيء مجزوءاً ومثاله :

مقفرات دارسات مثل آيات الزبور  
وهذا البحر هو بحر الغناء والترنيم وعليه صيغ كثير من الأغاني.

## السريع :

### وأجزاءه :

مستفعلن مستفعلن مفعولات ثم الشطر الثاني مثله  
ومفعولات هذه تدخلها بعض العمليات العروضية فتصير  
فاعلان أو فعلمن .

### ومثاله :

أنزلنى الدهر على حكمة من شاخ طال إلى خفض  
نفسى فداء لبنى مازن من خمس فى الحرب أبطال

## المفروح :

### وأجزاءه :

مستفعلن مفعولات مستفعلن ثم الشطر الثاني مثله

### ومثاله :

اطلب ما يطلب الكريم من الرزق لنفس وأجل الطالب  
إني رأيت الفتى الكريم إذا رغبته في صنيعه رغبا

## لحقيف :

### وأجزاءه :

فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ثم الشطر الثاني مثله

### ومثاله قول المعري :

غير مجد في ملتي واعتقادي نوح بالك ولا ترم شاد  
وقول البيهقي :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفت عن جدا كل جيس

ويدركه الجزء فيكون مثل قول القائل :

نام صبحي ولم أنم من خيال بنا ألم

## المضارع :

وأجزاؤه :

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن والشطر الثانى مثله  
ويصيه الجزء وجوبا فيجىء مثل قول القائل :  
دمائى إلى سعادا دواعى هوى سعادا

## المقتضب :

وأجزاؤه :

مفعولات مستفعلن مستفعلن والشطر الثانى مثله  
وهو كسابقة يصيه الجزء وجوبا .  
ومثاله قول شوقي .

حف كأسها الحبيب فهى فضة ذهب

## المجئت :

وأجزاؤه :

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن والشطر الثانى مثله  
ويجىء مجزوءا كسابقيه وجوبا ، واستعماله هكذا كثير ومثله :  
والبطن منها خميص والوجه مثل الهلال

وقول الشاعر :

على اليبار القفار والنوى والأحجار  
تظل عينك تبكي بواكف مدرار

المتقارب :

وأجزاءه :

فعولن فعولن فعولن فعولن ثم الشطر الثاني مثله  
ومنه قول شوقي :

أبا الهول طال عليه العصر وبلغت في الأرض أقصى العمر  
وقد يأتى مجزوءا هكذا :

أمن دمنة أقفرت لسمى بذات النضا

المتراكب :

ويسمونه بحر الاخفش ، وضرب الناقوس ، وركض الخيل  
والجيب « وهو نوع من الجرى » وأجزاءه :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن والشطر الثاني مثله  
ومثاله :

جاءنا طامر سالما صالحا بعد ما كان ما كان من طامر

وقول الشاعر « وقد حذف في جميع التفاعيل الحين وهو حذف  
الثاني الساكن » :

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده  
ويصيه الجزء ومثله :

دار سعدى بشحر عمان قد كساها البلى الملوان  
وهذه هي بحور الخليل وبحر الاخفش ، وكما رأينا يوجد  
تشابه يقوى أو يضعف بين بعضها وبعض ، خصوصا إذا دخلتها  
بعض العمليات العروضية للسماة الزحاف والعلل ، ولذا ذلك  
يشبه الوافر بالهزج ، والوافر بالرجز ، والسكامل بالرجز أيضا ،  
والسريع بالكامل ، والرجز بالسريع .

أما الأوزان للهملة التي سلفت الإشارة إليها فهي :

١ — المستطيل : وهو مقلوب الطويل

ومثاله :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور  
أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

٢ — الممتد : وهو مقلوب المديد .

ومثاله :

صادق لي غزال احور ذو دلال كلما زدت حبا زاد منى نفورا

٣ — المتوافر : وهو قريب من الرمل .

ومثاله :

ما وقوفك بالركائب في الظلل    ما سؤالك عن جيب قد رحل

٤ — المتشد . وهو مقلوب المجتث .

ومثاله :

كن لأخلاق النصابي مستمريا    ولأحوال الشباب مسنحليا

٥ — المنسرد : وهو مقلوب المضارع .

ومثاله :

على العقل فعول في كل شان    ودان كل من شئت أن تدانى

٦ — المطرد : وهو مقلوب المضارع بصورة أخرى .

ومثاله :

ما على مستهام ، ريع بالصد    فاشتكى ثم أبكاني من الوجد  
ويجتمع من هذا وذاك اثنان وعشرون اطاراً موسيقياً ،

بعضها سريع النغم وبعضها بطيء ، وبعضها بين بين .

ولا يقف أمر الأبحر عند هذا الحد ، فإن تغيرات كثيرة  
تدخل على كل منها ، تدخل مثلاً على العروض ، وهي الجزء  
الأخير من الشطر الأول من البيت ، وتدخل مثلاً على الضرب  
وهو آخر الشطر الثاني من البيت فيجتمع من هذه التغيرات ،

ألوان موسيقية تتيح لكل ذوق أن يسكب فيها ما يريد ، وتتيح  
للمعاني والأفكار أن تخرج إلى الوجود في الثوب الموسيقي  
الذي يلائمها ويتفق مع طبائنها .

وقد أحصى صاحباً ميزان الشاعر من هذه الأطاريض  
والاضرب نحو مائة شكل من أشكال القصيدة ، وهي ثروة  
موسيقية للشعر العربي . هيات أن يوجد مثلها في اشعار اللغات  
الأخرى . ثم إن هذه المائة هي أقصى ما يمكن وجوده من التنظيم  
الموسيقي لهذه الاطارات الصوتية التي بدأ احصاءها الخليل  
ابن أحمد .

هذا كله بالإضافة إلى الموشح :

وفيا يلي كلمة موجزة عن القافية استكمالاً لهذا الكلام .

كلمة عن القافية :

القافية عند بعض العلماء هي المتحرك قبل الساكنين إلى إنتهاء  
البيت وقيل هي الكلمة الأخيرة من البيت .

واشتهر عند الكثير انها الحرف الذي يتكرر — أعني  
الروى — واليه تنسب القصيدة فيقال إن قصيدة امرئ القيس  
لامية ، ومعلقة طرفة دالية ومعلقة لبيد ميمية وهكذا ، وهذا



المذهب هو مذهب ثعلب وابن عبد ربه صاحب العقد .  
ولا بأس أن نورد هنا شيئاً عن عيوب القافية في نظر علماء  
الشعر العربى :  
يقول المعرى :

كالبيت أفرد لا إبطاء يلحقه ولا سناد ولا في البيت إقواء  
فهو قد ذكر في بيته هذا ثلاثة عيوب للقافية وهى الإبطاء  
والسناد والإقواء وهى أهم عيوب القافية وما عداها فأقل  
منها أهمية .

أما الإبطاء فهو تكرار الكلمة الواحدة بلفظها ومعناها  
قبل مضى عدة آيات اختلف العلماء في تحديدها فهى سبعة آيات  
على رأى الخليل وأربعة على بعض الأقوال وهى مشتقة من تواطؤ  
الكلمتين أى اتفاقهما .

وحكمة هذا الفاصل من الآيات إبعاد التكرار الممل  
عن إذن السامع ومن الإبطاء ورود الكلمة معرفة بأل ،  
ثم ورودها هى نفسها بغير تعريف قبل مضى سبعة آيات .  
ومع ذلك كله فقد أجاز العروضيون تكرار الكلمة لا مرة  
واحدة بل عدة مرات إذا كان ذلك لخصوصية يقتضئها المقام  
ومن أشهره قصيدة محمود يرمى التونسى فى المجلس البلدى ومنها .

ولم أذق طعم قدر كنت طابخها  
إلا إذا ذاق قبلي المجلس البلدى  
كان أمى — بل الله ترتبها —  
أوصت فقال أخوك المجلس البلدى

يا بائع الفجل بالمليم واحدة  
كم للعيال وكم للمجلس البلدى  
والقصيدة كلها تجرى هذا الجرى من تكرار كلمة المجلس  
البلدى فى آخر كل بيت . أما السناد فهو اختلاف ما يجب  
أن يراعى قبل الروى من الحروف والحركات — وأهم أنواع  
السناد إثنان .

( ١ ) سناد الردف اذ يرد بيت مردوفاً بواو أو ياء وآخر  
غير مردوف ومثاله .

إذا كنت فى حاجة مرسلًا      فارسل حكيمًا ولا توصه  
وان باب أمر عليك التوى      فشاور ليبيًا ولا تعصه  
فانت ترى أن البيت الأول ذو واو قبل الصاد والثانى بغير  
واو ، والماء الأخيرة ليست روياء ، وإنما هى وصل .

وهذا النوع من السناد يرى الكثير أنه ليس عيباً شديداً  
لأن الأذن السامة لا تكاد تلاحظه ومن أمثلته أيضاً ورود

« يورى ويغرى » فى قصيدة ، أما المجموع والريع فهى مرادفة  
جائزة وليس عليها غبار لتقارب الحرفين .

(ب) سناد للتأسيس :

وهو أن تؤسس قافية بألف ثم لا تؤسس الأخرى به ومثاله  
أن ترد كلمتا « مسلم وعالم » فى قصيدة وفيه يقع كثير من ناشئنا  
اليوم ، وقد لوحظ وجوده بكثرة فى بعض قصائد مهرجان الشعر  
الخامس بالإسكندرية الذى عقد فى الفترة ما بين ١٦ ، ٢١ نوفمبر  
سنة ١٩٦٣ ، أما الإقواء فهو اختلاف حركة الروى المطلق —  
ومنه قول حسان بن ثابت الأنصارى .

لا بأس بالقوم من طول ومن قصر

جسم البغال وأحلام العصافير

كانهم قصب جوف أسافله

مشقب نفخت فيه الأفاوير

وروى البيت الأول مكسور والثانى رويه مضموم .

ومنه قول النابغة :

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك حدثنا الغداف الأسود

لا مرحباً بئد ولا أهلاً به إن كان تقريق الأحبة فى غد

ودال البيت الأول مضمومة ودال الثانى مكسورة .

وهناك من عيوب القافية غير ما ذكره المعري في بيته  
كالإكفاء والإجارة وإليك كلمة موجزة عن كل منهما :  
أما الإكفاء فهو اختلاف حركة الروى بحروف متقاربة  
المخارج .

مثل :

نبات وطاء على خد الليل

لا يشتكين عملا ما أتقين


واللام والنون يتقارب مخرجاها .

والإجارة ، وبعضهم يقولها بالراء المهملة ، تتباعد فيها مخارج  
الحروف ومثلوا لها بقول الشاعر :

الأهل ترى إن لم تكن أم مالك بملك يدي إن الكفاء قليل  
رأى من خليليه جفاء وغلظة إذا قام يتتاع القلوس ذميم  
والبعد بين مخرجي اللام والميم واضح لأن الميم حرف شفوي  
لذا ينطق به من الشفة ، واللام ليست كذلك .

وما ذكرناه عن القافية هنا هو القدر اللازم لما نعالجه من  
موضوعنا بين الشعر القديم والشعر الجديد .

## مفهوم الشعر عند أصحاب الجديد

الجديد ، هؤلاء الذين تشكلم عنهم الآن حديثو  النشأة في تاريخنا الأدبي وقد ارتفعت أول أصواتهم في الثلاثينات من هذا القرن ولكنها كانت خافتة وما لبثت أن تجمع بعضها في بعض فعملت منذ نحو عشر سنوات .

وهم مدارس شتى ، ولهذا كان من الصعب أن ندرسهم جميعا دراسة مستفيضة وهذه المدارس تتدرج بين الغلو في نكران القديم من الشعر والوقوف في وجهه وبين الاعتراف بالقديم مع شيء قليل من التغيير والتعديل .

أولى هذه المدارس مدرسة تقول بالعامية وتشكر الفصحى زاعمة أن العامية لغة الشعب ومن وحيناً أن نكتب للشعب بلغته ، أو باللغة التي يفهمها .

ويسمون أنفسهم شعراء الشعب وهم هم أنفسهم بعض رجال العهد الماضي الذي كانوا يقنعون فيما مضى بتسمية أنفسهم باسم الزجالين حتى إذا ظهرت دعوة الجديد سارعوا إلى الانضمام إليها ليستفيدوا من « التسهيلات » التي جاءت بها في الشعر ،

وهم يجدون في الدعوة إلى مذهبهم في العامية جداً لا يقف عند حد ويُبشّرون به في غير ملل ، ومن ذلك ما قرأته منذ حين لبعض هؤلاء الزجالين . . أو شعراء الشعب — إذ يزعمون أن شاعر اليونان سيفيريس الحائز على جائزة نوبل هذا العام يقول أشعاره بالعامية اليونانية وأن هذه الأشعار العامية حين ظفرت بجائزة نوبل أكدت أن الشعر العامي في العالم يزحف نحو نصر مؤزر كبير ، ذلك لأن لغة الشعب هي اللغة الوحيدة التي تستطيع أن تنقل الأحاسيس الصادقة بيسر وسهولة وجمال . وهذا التعليل الأخير ، الذي يقول به شعراء الشعب يؤكد بجره قلم أن شعراء العالم الحاليين الذين نظموا أشعارهم بغير اللغة العامية لم يستطيعوا أن يتقلوا الأحاسيس الصادقة بيسر وسهولة وجمال . . فما أعجب هذا ؟

والذين يكتبون مثل هذا الكلام لا يعلمون قطعاً أن من بين الأسباب التي منح من أجلها سيفيريس الجائزة تصحيح لغة الشعر ، والسمو بلغة اليونان وإحياء التراث اليوناني . على أنه مما يضحك أن الذي كتب هذا الكلام العجيب عن انتصار العامية وظفرها بجائزة نوبل ، قد ترجم ليسيفيريس شعراً ، فإذا فعل ؟ إنه ترجمه إلى العربية الفصحى ولم يترجمه

إلى مثل لغته التى نظم فى الأصل بها وهى العامية فيما زعم ، وهذا هو مدى ثقته باللغة العامية وقدرتها وقد رجحنا إلى ثقة فى اللغة اليونانية فأكد أن سيفيريس لم ينظم أشعاره بالعامية وإنما نظمها بلغة راقية فصيحة .

ومن جانب آخر تناول هذا الموضوع فنقول إن : الشعب العربى ليس هو شعب مصر وحده ولا شعب أى بلد عربى آخر وحده ولكنه الشعب الذى يسكن الأوطان العربية كلها وإن كانت هناك آراء أخرى أشد تعاليا فى تحديد الشعب العربى .

وليس لهذا الشعب بمجموعة كله من الخليج إلى المحيط لغة عامية واحدة ولا لهجة عامة وإنما تشيع فى كل قطر لغتان ، اللغة الأولى هى اللغة الفصحى كما ورثناها عن أجدادنا مع ما قد يدخل عليها من تطور والثانية لهجة محلية هى العامية ، وإذن فلغة الشعب — كل الشعب — ليست هى العامية كما يزعمون ، إنما هى الفصحى ولا شئ غيرها .

فالقول إذن بأن اللغة العامية هى لغة الشعب قول ظاهر الفساد بين البطلان إنما هى فى حقيقتها لهجة محلية جيلية ، يتعامل بها بعض الناس فى حيل واحد من الأجيال وفى بقعة واحدة من بقاع الوطن العربى ومن ثم فإن من يكتب بالعامية

يُحصر إنتاجه الأدبي في دائرتين ضيقتين هما دائرة عصره وحده  
ودائره قطره وحده .

ولنا بعد هذا أن نرفض الزجل على أنه شعر ، ثم نرفضه  
على أنه شعر الشعب وأن أصحابه هم شعراء الشعب .

والقائلون بالعامية ، قوم يدعون إلى هدم أكبر مقوم  
من مقومات القومية العربية وهو اللغة ، في الوقت الذي تنادي  
فيه الأصوات بالوحدة في كل مكان بهذا الوطن الكبير .

ومن أصحاب الجديد قوم لا يطبقون الشكل الشعري  
القديم وهو تقسيم البيت إلى شطرين ، فهم يكتبونه موزونا  
مقفى على نمط الخليل ابن أحمد ، وكما نظمه كل الشعراء في كل  
العصور ، ولكنهم عندما يكتبونه يكتبونه سطورا ، ولا يكتبونه  
شطورا كأن « الشكل » القديم فقط هو الذي أنصبتهم ، ومثال  
ذلك ، ما صنعت أديبة عراقية ترجمت قصيدة « مرثية في ساحة  
مقبرة ريفية » لتوماس جراي ، فكتبها هكذا :

ومع الكون كله قلبه الحقائق

بالود والحنان الدفوق

ولقد كافأته آلهة الشعر

على قلبه النبيل الرقيق



منح البائسين أمن ما يملكه  
عبرة . انفعال حميق  
خجسته السماء أنبل ما تمنحه للأحياء  
قلب صديق

\* \* \*

آه يا طابر السبيل  
دع الشاعر في مرقد الردى مطمئناً  
لا تحاول كشف الستار عن الخير  
ودع مقلة المساوىء وسنى  
فوراء التراب قلب  
له في رحمة الله مآمل ليس يفنى  
مآمل الخافق الذى ضمه الله إلى عدله  
فاغمض عينا

والقصيدة منطلومة على بحر الحفيف « فاعلان مستعملين  
فاعلان » ولا يغير من جوهر الأمر شيئاً أن كتبتها الشاعرة  
هكذا :

وسع الكون كله قلبه الحفا ق بالود والحنان الدفوق  
ولقد كافأته آلمة الشع سر على قلبه النبيل الرقيق

منح البائسين آمن ما يمـ لكـ : عبرة انفعال عميق  
فجته السماء أنبل ما تمـ سنحه للأحياء : قلب صديق

\* \* \*

آه يا عابر السبيل دع الشاـ عر في مرقد الردى مطمئنا  
لا تحاول كشف الستار عن الحـ سر ودع مقله المساوى وسقى  
ف وراء التراب قلب له فى رحمة الله مأمل ليس يفنى  
مأمل الخافق الذى ضمه الـ له الى عدله فاعمض عينا  
ولكنها ارتضت هذا التغير الشكلى للبعد عن الطريقة

القديمة فى نظم الشعر ، بعدا ظاهريا ليس غير .

ومن أمثلة ذلك أيضا معظم ما ورد فى ديوان أصدره أحد  
أصحاب الجديد باسم « طفولة نهد » ومما جاء فيه : من قصيدة  
ب عنوان على الترب :

زر مرة

ما أصبحك

وأبسط على

أجنحك

هيات قلبى

فالتصق

تعرف أنت  
 مطر حك  
 ومن قصيدة بعنوان « الضفائر السود »  
 يا شعرها  
 على يدي  
 شلال ضوء أسود  
 ألمه  
 سنا بلا  
 سنا بلا لم تحصد  
 لا تربطيه  
 واجعلي  
 على المساء مقعدي  
 من عمرنا  
 على مخدات الشذا  
 لم نرقد ..  
 ولا أعتقد أن هذا الشعر يتأثر أى تأثر لو كتب شاعرنا  
 قصيدة هكذا :  
 زر مره ما أصبحك      وابسط على أجنحك

هيات قلبي قالتصق تعرف انت مطر حرك

\*\*\*

يا شعرها على يدي شلال ضوء أسود  
ألمه سنا بلا سنا بلا لم تحصد  
لا تربطه واجلي على المساء مقعدى  
من همزنا على غدا دات الشذا لم نرقد  
والذين يسلكون هذا المسلك لا يضيقون المنهج القديم  
فى شىء ، فهذا الشعر هو من المنهج القديم سواء كتب سطوراً  
أو كتب شطوراً . .

وبعض أصحاب الجديد يدعون إلى ترك القواعد فيه عامة ،  
شكلاً وموضوعاً ومستندهم فى هذا أن الشعر وليد أحداث  
الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها فى ترتيب أحداثها  
ولا نماذج معينة للألوان التى تتلون بها أشياءها وأحاسيسها .

وهؤلاء لا يعلمون أنه لا شىء فى الحياة إلا وهو يسير وفق  
نظام دقيق لا يخرج عنه قيد شعرة ولو نظر الواحد منهم إلى  
نفسه لوجد أن قلبه يدق وفق نظام خاص وأن أنفاسه تصعد  
وتهبط وفق نظام مرسوم ، وأن طعامه وشرابه وهضمه وكلامه  
وخطواته كل ذلك يسير وفق نظام لا يمكن الخروج عليه

إلا بالخروج من الحياة ، وحتى الخروج من الحياة نفسها  
يسير وفق نظام دقيق .

وإذا كان الأمر كذلك وهو كذلك لا محالة وكان الشعر  
صدى للحياة فإن الشعر يجب أن يكون ذا نظام دقيق على مثال  
الحياة التي هو صداها .

وعلى هذا فإن النظام أمر لازم لا محيص عنه في الشعر .  
وبذلك تبطل حجة من قال بهدم النظام وانباع الفوضى .

ومن أصحاب الجديد من نادى بالخروج على قواعد اللغة  
ومقاييسها إذا لزم الأمر ، يقول بعضهم « قد يخرق الشاعر  
بإحساسه المرهف ومعه اللغوى الدقيق قاعدة من قواعد اللغة  
مدفوعا بحسه الفنى ، فلا يسئ إلى اللغة ، بل يشدها إلى الأمام .

وهذا منطق غريب لأن خرق اللغة وإهدار قواعدها  
وأصولها واللغة قواعد وأصول ، لا يشدها إلى الأمام بل يشدها  
— وبسرعة وشدة — إلى الخلف ، إلى الوراء وإذا فتحنا  
الباب على مصراعيه للشعراء ليخترقوا قواعد اللغة كلما حلالمهم  
ذلك ، رأينا بعد حين أن لغتنا قد انتهت إلى اللاقاعدية ، وصعب  
على الناس فهمها ومعرفة أسرار كلامها . بل صعب على الناس

أن يكتبوا بها كلاماً مفهوماً يمكن أن يكون تراناً يتقى للأجيال  
بعد الأجيال .

### القافية :

ولقد يكون من اللازم أن نخص القافية هنا بمحدث من حيث  
كونها عنصراً هاماً من العناصر التي تار حولها الجدك بين القديم  
والجديد ولقد رأينا فيما سبق أن أصحاب مدرسة الديوان نظموا  
الشعر مقفى كامل التقفية ونظموه على مثال الأندلسيات من  
المثنائى والمثالث والمربعات ونحوها ، وحاول أحدهم وهو  
عبد الرحمن شكرى فى فترة من فترات حياته أن يطرح القافية  
جانبا ، فنظم الشعر مرسلا ، اقتداء ببعض العرب فى صنعوا  
من قديم ، على نحو ما فصلناه عند الكلام عن علم القافية ،  
فما مضى من هذا الكتيب . ثم عاد شكرى إلى قواعده كما كان  
فأعاد القافية إلى موضعها من شعره ، والظاهر أنها لم تكن غير  
تجربة رأى هؤلاء الديوانيون أنها لم تنجح فتكروا هذا السبيل .  
أما أصحاب الجديد فهم يعلنون ثورتهم على القافية فى إصرار  
وعناد ، ويؤكدون أن ضررها على الشعر كبير ، فهى قيد  
يتقيد به الشاعر ، وقد يلجئه وجودها إلى ما لا يحب من المعانى

والأفكار، علاوة على أن تكرارها جالب — فيما يقولون —  
للملل والسامة .

وآخرون يقولون إن وجود القافية يحدد حجم القصيدة  
العربية لأن وحدة القافية تجعل الشاعر يلتزم بكلمات تنتهي بالحرف  
ال مطلوب ( الروى ) ولا بد أن تنتهى ذخيرة الشاعر من هذه  
الكلمات فلا يلبث بعد عدد من الأبيات أن يأتى بالكلمات القلقة  
فى سبيل استكمال قافيته ، وأغرب ما وصفت به القافية من هؤلاء  
أنها « حجر تلقمه القافية لكل بيت » .

ويهاجها بعضهم قائلا « إنها المأساة . . إنها اللاتة الحمراء  
التي تصرخ بالشاعر قف حين يكون فى ذروة اندفاعه وانسيابه  
فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره إلى بدء  
الشوط من جديد » .

أما الذين قالوا بأن القافية قيد ، فإنهم لم يستطيعوا أن يفرقوا  
بين القيد والقاعدة ولا يمكن أن تقوم حتى ألعاب التسلية من غير  
قواعد تنظمها حتى تأخذ معنى يسرف به المخطئ فيها من المصيب .  
والقافية على هذا الأساس كدقة الرجل فى الموسيقى لازمة  
لضبط الإيقاع ، لازمة لإيقاظ حس السامع وتنبيهه لانتظار إيقاع  
جديد ، فكيف يحى الملل ، وهذه حال القافية ؟ .

والذين يقولون بضعف نفس الشاعر بعد عدد قليل  
أو كثير من الأبيات بسبب القافية ، يظلمون القافية ويظلمون  
أنفسهم لأن نظام الشعر العربي في هذا المقام جاء مرنا غاية  
المرونة ، فهناك المقصورة ذات الألف اللينة التي تجعل الشاعر  
لا تنفذ ذخيرته من الكلمات مهما طالت قصيدته ومن أمثلتها  
مقصورة ابن دريد ، ومقصورة أبي صفوان الأسدي ، وهي  
مشهورة وأولها :

نأت دار ليلى وشط المزار فميناك ما تطمان الكزى  
ومر بفرقتها بارج فصدق ذاك غراب النوى  
وأضحت ينجداد في منزل له شرفات دوين السما  
وحيش ورابطة حوله غلاظ الرقاب كأسد الشرى  
وقد صلحت المقصورة لنظم شق أغراض القول ، على مر  
العصور ، ونظم على طرازها محدثون وقدامى ، وأنوا فيها  
بدائع الكلام .

وهناك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة  
بعد سبعة أبيات وهو تكرار مباح لا ينقض من شأن الشاعر ،  
ولا يضع من مكان قصيدته ، وهو تكرار آتى في شعر الكثير  
من الشعراء فلم يهم به أحد .



هذا ولو أن القصيدة العربية في غالب أمرها لا تطول  
حتى ترهق الشاعر بكلمات قافيتها ، فهي تكون في المتوسط  
في حوالى ثلاثين أو أربعين بيتاً وما أحسب أن ثلاثين أو أربعين  
كلمة منتهية بحرف معين مما يرهق إنساناً يتصدى لنظم الشعر .  
وهب أن القصيدة العربية طالت ، فما هو المدى الذى  
يتصور هؤلاء أن تبلغه ؟

فى الشعر الحديث قصيدة من روائية ، بلغت قريباً من سبعمائة  
بيت سوى على قافية واحدة ، وهى لرجل لم يشتهر بالشعر ،  
هو المغفور له عبد العزيز فهمى «بأشأ» القاضى الفقيه الأديب —  
وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر أبعدت المدى فنى

تلقى عصاك وتغيبنى من الكبد

تسع وسبعون ميلادية غبرت

قضيتها بشقاء الروح والجسد

إن سامنى الطبع إخلاداً إلى دعة

صالت على الأمانى صولة الأسد

ولا جدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ  
ونادر ولكنه دليل إمكان وآية قدرة يظهر معها هجز العاجزين .

وفي هذا الباب نذكر قصيدة «من وحي الإسكندرية» لمادل  
الغضبان ، التي بلغت مائتي بيت على روى واحد ولم تكرر فيها  
كلمة واحدة مرتين ، وهي كسابقها آية قدرة ودليل امكان .

ثم إننا نجد في القديم شعراء نظموا أشعارهم وقصائدهم  
الطوال على قواف تقل كلماتها في اللغة بطبيعتها كالثاء والجيم ،  
وهذا ابن الرومي الشاعر العباسي المشهور ، ينظم مرثية لأحد  
العلويين على روى الجيم فكاد تبلغ تسعين بيتاً لا تجد فيها بيتاً  
واحداً ذا قافية قلقة أو روى ناب في موضعه وأولها :

أمامك فانظر أي نهجك تنتج طريقان شق مستقيم وأعوج  
وكذلك المتنبي والبحرّى وأبو تمام والأخطل وجريـر  
والفرزدق وغيرهم من الفحول .

ولا نستطيع إذا قرأنا قصائد هؤلاء الأفاضل — وغيرهم —  
من مطولات ما قالوا إلا أن تقرر أن النسق الفكري والخيالي  
كل منها يطرده ، اطراداً جيلاً ، آخذاً بمشاعر القارئ والسماع ،  
فلا يزاحم بيت بيتاً في معناه أو صورته .

أنقول — بعد هذا — إن ابن الرومي مثلاً في قصائده  
الطوال كان محدود الأفكار أو أن القافية حرمة بثقل قيدها

من تسجيل فكرة كانت تراوده ، وصرف نفسه عنها بسبب  
القافية؟.

على أننا بعد ذلك لا نرى محلا للقول بنول القافية بعد أن  
رأينا شعراء مدرسة الديوان وغيرهم ينظمون القصيدة على عدة  
قواف تتغير مع كل مقطع فلا يكاد يكون للقافية أثر أى أثر  
في الحد من حرية الشاعر ومن أمثلة ذلك ، بل إن أروع مثال  
هو قصيدة « ترجمة شيطان للعقاد وما دمنا نتحدث عن الشكل  
لا عن المضمون فلما عابة علينا إن نحن اجتزأنا من تلك القصيدة  
الرأثة بالآيات الآتية ، لنصور تعدد القوافي قال العقاد :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم غسق الظلواء في قاع سقر  
ورمى الأرض به رمى الرجيم عبرة فاصمخ أحاجيب العبر

خلقته شاء لها الله الكنود \* \* \* وأنى منها وفاء الشاكر  
قدر السوء لها قبل الوجود وتعالى من علم قادر

قال كوني محنة للآبرياء فاطاعت يالها من فاجرة \* \* \*  
ولو استطاعت خلافا للقضاء لاستحقت منه لمن الآخرة

سنة لله فافقوا أثرها \* \* \* عصبة السواس وامضواراشدين

علم الاقبال قدما سرها فأقاموا دينه في العالمين

\* \* \*

سنة الله وما أوسعها رحمة منه بجباري الأمم  
ويجهم لو لم يكن أبدعها كيف يدرون بأسرار النقم

\* \* \*

فله الحمد على ما فقهوا من دهاء الملك والكيده الحذر  
فاذا راموا نكالا شهبوا من أرادوه بشيطان قدر

\* \* \*

قال كوني خيبة للابرياء واخسأى أيتها النفس العقيم  
أيها الشيطان أضلل من تشاء سوف تأويك وتأيه الجحيم

\* \* \*

فهوى الشيطان صفر الراحتين خاوى الزاد ويائيس السفر  
أين يمضي؟ أين أفق الأرض أين فرحاب السكون ملأى بالأكر

\* \* \*

يد أن الشر ما زال أريباً وسبيل الغنى بمجود الجنباب  
لن تراه حيث تلقاه غريباً أمد الدهر ولا تزر الصحاب

\* \* \*

هبط الشيطان في وادي القروء أو هم الزنج كما قد خلقوا  
أمة من صنعة الخلاق سود أخطأوا الصبغة أو قد حرقوا

\* \* \*

أرضهم أنجب من أبنائها وحصاد الزرع فيها دائم  
لا ينام الظل في أرجائها وهم ظل عليها قائم

\* \* \*

والقصيدة تبلغ مائتين وعشرين بيتا من المثاني وقد التزم  
الشاعر التقفية في الصدرين وفي العجزين من كل مقطوعة  
واستطاع الاتجاه القصصى الواضح في القصيدة أن يجب الحاجة  
إلى التقفية العامة .

وأيسر من ذلك كله نظام القافية في الموشحات التي نجىء حرة  
كل الحرية وما أنكر أحد على أصحاب الموشحات ما صنعوا  
ومن ثم فإن القافية متعددة على نظام المقطوعات أو متعددة على  
أسلوب الموشحات ليست عقبة في طريق الشاعر ولا ينبغي لها  
أن تكون كذلك .

ومن أمثلة الموشحات ، هذا الموشح اللطيف لسان الدين  
ابن الخطيب وهو من مشاهير الموشحات .

جارك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس  
لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلة المختلس

\* \* \*

إذ يقود الدهر أشتات المنى تنقل الخطو على ما يرسم

زمرأى بين فرادى وثنى      مثلما يدعو الوفود الموسم  
والحيا قد جلل الروض سنى      فتغور الزهر منه تبسم

\* \* \*

وروى النماث عن ماء السما      كيف يروى مالک عن أنس  
فكساء الحسن ثوبا معلماً      يزدهى منه بأبهى ملابس

\* \* \*

فى ليل اكتمت سر الهوى      بالدحى لولا شوس الغرر  
مال نجم الكأس فيها وهوى      مستقيم السير سعد الأثر  
وطر ما فيه من عيب سوى      أنه مر كلح البصر

\* \* \*

حين لذ الأنس شيئاً أو كما      هم الصبح هجوم الحرس  
فارت الشهب بنا أو ربما      أثرت فينا عيون النرجس  
ومن صور المرشحات ما نظم الأعمى التطيلي فقال .

ضاحك عن جان      سافر عن بدر  
ضاق عنه الزمان      وحواء صدرى

\* \* \*

آه مما أجد      شفى ما أجد  
قام بى وقد      باطش متشد  
كلما قلت قد      قال لى أين قد

\* \* \*

واثنى غصن بان      ذا مهز نضر  
عائته يدان      للصبا والقطر

\* \* \*

هل اليك سبيل      أو إلى أن أياساً  
ذبت إلا قليل      عبرة أو نفساً  
ما عسى أن أقول      ساء ظنى بعسى

ومن نماذجها قول الرويني .

كحل الحجي يجري  
من مقلة الفجر

على الصباح

ومعهم النهر

في حلال خضر

من البطاح

ومنها .

كيف السبيل إلى      صبرى وفي المعالم

أشجان

والركب وسط الفلا      بالخرد النواعم

قد بانوا

وقد كثرت أنواع الموشحات في الأندلس واختلفت أوزانها حتى قيل « من لم يعرف مائة وزن فلا علم له بالموشح » .  
ومن الممكن أن تقال الموشحات على أكثر من مائة شكل موسيقي وأن يقال فيها كل أغراض الشاعر ، فلا تقتصر على شعر الغناء والتلحين كما قد يتبادر إلى الذهن ، والأندلسيون أنفسهم استعملوا الموشحات في جميع الأغراض التي يقال فيها الشعر بالأوزان العادية كالتهنئة ، والمدح ، والزهد والتصوف وغير ذلك من الأغراض .

ولا نحب أن نختم الحديث عن القافية قبل أن نذكر تيسيراً آخر أقره نظام الشعر العربي فيما يتعلق بالقافية ، فقد أقر تغير القافية بين كل بيت وما يليه وفق ما يريد الشاعر ومن أمثلتها قول الشاعر المرحوم محمد الاعمري :

وجلسة عند صديقي « الماحي » حامرة بالجبد والمزاح  
اضنى عليها لطف من دهانا لطائفاً تبيانها أعيانا  
من طيب المسموع والمأكول وشيق المقول والمنقول  
ما أشبه المقول باللسان في الحسن بالمتقول في الصواني  
ونستطيع بعد ذلك كله أن نقول : إن القافية التي يزعمون  
أنها عقبة في سبيل الشعر المسرحي ، قد اتضحت على حقيقتها



حين أعلنت أنها تتنازل كثيرا عن التزامها في المقطوعات وفي  
التواشيح بل وفي الشعر العادي نفسه كالذي ضربناه مثلا عند  
الحديث عن الاكفاء والاجازة وقد تحدث عنهما العقاد في مقدمة  
ديوان شكرى .

ونحب قبل أن ننتهى من الحديث عن القافية أن نلفت النظر  
إلى أن أصحاب الجديد يعلنون في اصرار — كما قلنا — انكارهم  
للقافية ثم تقرأ أشعارهم فتجدهم يقفون ويلتزمون ، وهم  
لا يشعرون أو وهم يشعرون ولكنهم مع ذلك ينكرون .

وتجد القافية في أشعارهم كلزوم ما لا يلزم ، تبحر أكثر  
من اللازم وكأنها ما كان يسميه القدماء بالقوافى الداخلية في مثل  
قول أبي تمام :

تدير معنعم ، لله منتقم في الله مرتعب لله مرتقب  
أو قول ابن الرومي :

قنواء في ذلف ، لقاء في هيف حوراء في وطف عجرا في قبب  
ومن أمثلة ذلك ما يقوله الشاعر السوداني محمد فضل بكاب :

في قريتي . . . هناك

خلفت ذكريات

ساذجة كنشأة الحياة

باهتة كومض الأمنيات  
مريره كاليتم .. سود القسمات  
أو ما يقوله الشاعر الكويتي ناجي علوش :  
مدينتي

مدينة الضياع

مدينة الجياع

تلك التي لم تبصر الربيع منذ ألف عام

ولم تر الضياء

جميع أهلها ظماء

حتى الذين يرضعون والذين ماتزال

عيونهم مغلقة تنجج بالسؤال

أو كقصيدة الشاعر عبد الباسط الصوفي من حصص

التي يقول فيها :

بالرعب والويسكي وظل الموت ينتفض الرجال

وتدق أجراس الصلاة

وتغص حانات الراحة

هذا الذي نبذته وديان وآوته جبال

ماذا يريد وتلتوى شفة ويرتجف السؤال

ماذا يريد؟ جواده قيثاره لا يعرفان  
جونى — نداء مبهم  
جونى الجريمة والدم  
وتستطيع أن تتأكد من مقولاتهم هذه ، أنهم ينكرون  
القافية كلاما ولكنهم يخضعون لها فعلا .

### الأوزان والتفعيلات :

ثم يجرى حديث الأوزان والتفعيلات ، فمعظم أصحاب الجديد  
ينظم على تفاعيل الحليل بعينها ، وبعضهم يهدرها ، ظاناً  
أن هناك من موسيقية الألفاظ ورناتها وموسيقية المعانى ورقها  
ما يكفيه .

ولا جدال فى أن الألفاظ العربية نفسها مخلوقة على أنماط  
موسيقية فلغتنا لغة موسيقية بطبيعتها ، ومن ثم فهى لغة شاعرة  
تنهض التشكيلات الموسيقية لألفاظها المختلفة فتكون قوام هذه  
الشاعرية وتجتمع الألفاظ بعضها إلى بعض فتكون أشبه شىء  
بالسمفونية الجميلة ولعل ذلك مما جعل أشعارنا أغنى أشعار  
فى الدنيا بالموسيقية ، وجعلها أكثر من غيرها قبولاً للترنيم  
والترديد والتلحين .

ومن أجل هذا كانت الألفاظ نفسها كيانا موسيقيا .  
والخلاف بين معظم أصحاب الجديد ، ومن سبقهم ليس هو  
في سبك الكلام على تفاعيل ، فهم يقولون بالتفاعيل أو معظمهم  
ولكنهم يرتبونها ترتيبا خاصا ، وهذا الترتيب الخاص هو في عدد  
التفاعيل في كل سطر ، لأنهم يكتبون أشعارهم — كما قلنا —  
سطورا ولا يكتبونها شطورا . فنظام الشطور — كما تقول  
إحداهن بصراحة — يقضى عنها ويحلب لها الصداق والدوار .  
وهذا الترتيب الخاص يكرر التفعيلة بغير نظام عددي في كل  
سطر ، فهم يعطون أنفسهم الحق في أن يضعوا من التفعيلات  
في كل سطر أى عدد يشاءون ، دون ترتيب معين وتكون  
النتيجة المحتومة لذلك ، أن يجيء الرسم الشعري مضطربا ،  
وتنتظر الأذن منه مالا يجيء ويجيء منه مالا تنتظر .

وتوضيحا لرأيهم هذا تقول : لنفرض أن التفعيلة التي  
ستكرر هي فاعلاتن ، فإن الشاعر الجديد قد يضعها هكذا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلان..... الخ

ومن أمثله قول فتحى سعيد : من قصيدة له بعنوان  
« مجذوب » من « وحى الليلة الكبيرة مع مجاذيب السيد البدوى »  
والنقيلة هنا هى « متفاعلن »

فى ذلك المقهى المرصع بالمناضد والأرائك والبشر  
عبق الدخان الأزرق  
ما بين مجذوب ومنجذب وآخر صامت لا ينطق  
ملكته او هام الحذر .

فبدا لنا مثل الصنم  
وتلفت المجذوب منتفض المروق  
وبمحجريه الغائرين تجمعت شتى الصور  
فى نظرة عمياء يملؤها البكم  
وعليه اسبال ثقال

وإطلاق يد الشاعر الجديد على هذا النحو ، يدعو إلى  
التخليط وإلى تضييع الترتيب الموسيقى اللازم الذى به يتم اتساق  
البيت الشعرى وباليوت يتم اتساق القصيدة كلها ، ولو أنه نظم  
قصيدته على حسب ترتيب مشاعره فيها مقاطع مقاطع ، ورتب  
كل مقطع منها الترتيب الذى يرضيه لنفسه ، مهما كان

نوع هذا الترتيب ، ثم جاء في المقطع الثاني فالتزم ذلك الترتيب  
الذى اختاره هو لنفسه اختياراً حراً ، دون تدخل من الحليل  
ابن أحمد ، لو أنه فعل ذلك لأوجد لقصيدته كياناً موسيقياً  
مقبولاً ونستطيع أن نحيل القارئ هنا إلى قصيدة ابراهيم  
عبد القادر المازنى التى رويها فيما سلف من صفحات الكتيب .  
على أن بعض أصحاب الجديد قد قالوا بالتفعيلات المختلفة  
أى أن القصيدة عندهم لا تبنى على تفعيلة واحدة ، ولا على  
تفعيلتين تكرران ، ولكنها تبنى على أى عدد يشاءون من  
التفعيلات التى تهجى كلما أرادوا ، فلا ضابط ولا رابط فتجىء  
قصيدتهم على البناء الآتى مثلاً :

فمولن

مستفعان فاعلاتن

مفاعلتن فاعلتن

فاعلاتن

وهذا خلط ونشاز لا ترتاح إليه أذن ولا يرضى به ذوق .  
وفى رأى الذين قالوا باختلاف عدد التفاعيل فى كل سطر  
موسيقى أن ذلك قد فتح الباب أمام الشعر المسرحى والديالوج  
والشعر القصصى ولا رد على هذا أبلغ من رد الواقع المشاهد

الملحوس ، فقد نظم الشعر المسرحى على طريقة الخليل ، وبدأ ضعيفاً عند بعض بنى البستاني واليازجى فى الشام ثم نما ورسا أصله عند شوقي فى مسرحيات مصرع كيلوباترة ومجنون ليلى وعلى بك الكبير وقبيز ، ثم استكمل كيانه المسرحى الصحيح علاوة على حلاوة النظم وبلاغة القصيد عند عزيز أباظة فى مسرحياته الشعرية قيس ولبنى ، والعباسة والناصر ، وغروب الأندلس ، وكان طبيعياً أن تتغير الأوزان والقوافى على حسب المشاهد والمواقف والشخصيات ويبقى الكيان الموسيقى للكلام ملحوظاً متأثراً به رغم هذا التغير فى الوزن وفى القافية .

ويلحق بالمسرحية الشعرية الديالوج وهو ولا ريب أقل حاجة إلى الطاقة الفنية من المسرحية الشعرية وقد وجد كثيراً فى أشعارنا ولا حاجة إلى التمثيل له .

أما الشعر القصصى فقد امتلأت به دواوين شعرائنا المحدثين ووجد فى الشعر العربى القديم بصورة تسكاد تكون كاملة كبعض أشعار عمر بن أبى ربيعة ، وأبرز مثل لذلك قصيدته الطويلة القصصية التى يقول فى مطلعها .

آمن آل نعم أنت غاد فبكر غداة غد أم رأى فهجر  
ومجل رأينا فى ما تقدم ان رأى اصحاب الجديد فى هدم

كيان الوزن الشعري والغناء القافية لتمسكين الشعر من ولوج باب التمثيل والملحمة ، والديالوج ، كلام ليس له اساس صحيح لأن الشعر العربي بصورته الحالية وعلى النحو الذي قال به الشعراء في القديم والحديث صالح لولوج هذه الأبواب بل إنه قد ولجها بالفعل .

### الكلام في المضمون :

أصحاب الجديد يجرون في تيار من سبقهم من أصحاب مدرسة الديوان حين يتحدثون عن التجربة الملهمة ، وعن الذاتية في التعبير ، وعن صحة الانفعال الذي ينقله التعبير ، فهم وسابقوهم سواء في القول بأن الشعر ينبغي له الا يكون لهؤلاء بالنظم ، أو تقليد مقلد في الشعور والاحساس ، ومن ثم فان هؤلاء وهؤلاء يفرون من شعر المدح وما يشبهه إذا كان صادراً من غير وجدان صحيح ، وكل شعر ليس له مستند من مشاعر قائله فهو مجرد نظم لا يستحق أن يشرف باسم الشعر .

وقد عرفنا أن أصحاب مدرسة الديوان قد انطلقوا يستكنون أسرار النفس في قصائدهم ويتحدثون عن الغيب وما وراء الطبيعة ويدلون عن حديث البلبل — وهو طائر مهاجر إلى مصر



قليل الإقامة فيها — إلى حديث الكروان وهو طائر  
مصرى أصيل .

وعرفنا أن أصحاب الجديد قد سايروهم في ذلك فتعمقوا  
في مسارب النفس حتى أوشك حديثهم أن يكون الغازأ ، واطالوا  
الحديث عن آلام المجتمع والفرد .

وعلى ذلك فإن الشعر العربي على يد كل من الفئتين قد رفع  
عنه أوزار الماضي ونضا عنه قيود التقليد ، وأصبح يخرج  
من أفواه قائلة أصيلاً مرتبطلاً بأنفسهم ارتباطاً وثيقاً .

غير أن الديوانيين قد مموا حركتهم تصحيحاً لمفهوم الشعر  
وتوضيحاً لمعناه وذلك بتحديد مهمة الشاعر في الحياة ،  
ومن ثم تمكنوا من معرفة شخصية الشاعر الأصيل من ثنايا  
شعره كما فعل العقاد بابن الرومي على بن العباس .

ولكن أصحاب الجديد قالوا : إنهم يضعون الشعر وضعاً جديداً  
في شكله ومضونه ومن ثم فإن القديم عندهم يباين ما يقولون  
ولا يرتبط به أدنى ارتباط .

وزيد هنا أن تتحدث عن المضمون في نظر الجديد وأول  
ما يميزه في نظرهم « إنما هو المنهج الرمزي في التعبير ، أي  
تفضيل الصورة دائماً على التعبير المباشر ، والقصد إلى الإيحاء

أكثر من القصد إلى الابانة والافصاح وفي هذا يفرق التعبير  
الرمزى افتراقا دقيقا عن التعبير الكلاسيكى الذى كان يكره  
الغموض والابهام .

والرمزية معنى لا يرادف الصورة أو التصوير ، وإنما تقابل  
الوضوح والجلء ويرادف الغموض والابهام ، ومن حق الشاعر  
أن يبههم وأن يلغز وأن يكتفى كما يشاء ولكن ليس من حقه  
أن يقول مالا يفهم .

والصورة التى يقال : إن المضمون الجديد يمتاز بها يمتلىء بها  
شعر العرب ، منذ هلهل صاحبهم الشعر ، أى رققه وسهل مناجه  
للقائلين وهذا الخطيئة يبلغ القمة فى التصوير ، دقة وإبداها  
وتأثيرا فى قصيدته المشهورة التى يقول فى أولها :

وطاوى ثلاث عاصب البطن مرمل

بيداء لم يعرف بها ساكن رحما

فقد رسم فيها صورة متلاحقة كشريط الحباله لرجل عجوز  
جائع منذمة طويلة يقيم فى وسط صحراء ، أفرد فى شعب  
من شعاب الجبل زوجة عجوزاً ، أضناها الجوع وأطفالا صفاراً  
لم يعرفوا طعم اللحم أو البر ، جياعا كأهمهم وأبيهم ، ثم يصور  
قدوم ضيف على هذه الأسرة الفقيرة الجائئة واحتفاءها به ،

ثم حديثا بين الأب وأحد الأبناء الذي تقدم يطلب أن يذبح  
لأكله الضيف ، ثم التفكير في ذلك ثم مرور قطع من حمر  
الوحش ، ثم نشاط الأب إلى القنص وتركه القطيع يشرب أولا  
حتى لا يصطاد واحدة منه وهي عطشى ، ثم إطلاق السهم  
ووقوع الرمية ، ثم جرّها إلى قومه وامتلاؤهم بشربها .

والناس جميعاً يعرفون أن ابن الرومي بنى شعره على الصورة  
واتخذها في هجائه — على الخصوص — سبيلا إلى الإضحاك  
من المهجّوين ، والنيل منهم ، وانظر مثلا إلى قوله :

يقتّر عيسى على نفسه      وليس يباق ولا خالد  
ولو يستطيع لتقتيره      تنفس من منحخر واحد  
أو قوله في الأحذب :

قصرت أخادعه وطال قذاله      فكأنّه متربص أن يصفعا  
وكأنّما صفعوا قفاه مرة      وأحسّ ثانية لها فتجمعا

ولست أرى أن الإبهام شيء يستهدفه قائل من قول لأن  
الشعر وأصناف الفنون القولية عامة هدفها البيان وإداء ما في  
النفس من المعاني والعواطف والأفكار والانفعالات والأحاسيس .  
فإذا استهدفت الإبهام والغموض فإنها تكون قد انحرفت

عن هدفها الأصل واتجهت انجهاها يفقدما اخص مقوماتها  
وهو أداء ما فى النفس فى وضوح وابانة .

ويقول الدكتور محمد مندور « من المؤكد أن الرمزية  
السليمة لا يرجع ما فيها من إبهام إلى غموض فى الإدراك أو فى  
الرؤية الشعرية وإنما يرجع إلى فلسفتها الشعرية التى ترى أن  
وظيفة الشعر هى الإيحاء بحالات نفسية مركبة لا يسهل دائماً  
تحليلها إلى عناصرها الأولية » .

والإيحاء لا ينافر البيان قطعاً ، والإيحاء معنى يزيد من المعنى  
الأصلى للفقرة أو العبارة ولا ينقصه ، ولم يقل أحد لا فى  
الشرق ولا فى الغرب أن العبارة الموحية فى شعر اوفى ثر  
تكون ذات معنى ضيق ، أو مبهم ، أو غامض ، ودلالة اللفظ  
تجىء من معناه القاموسى وتجىء من تركيبه مع غيره وتجىء  
من تركيبه وبنائه الصرفى وتجىء الإيحاء من ذلك كله ، فيتسع  
مدلول اللفظ فى نفس السامع ولا يضيق .

ولكن كتابا وشعراء آخرين من أصحاب الجديد يتحدثون  
عن رموز فى الشعر حديثا غير حديث الدكتور محمد مندور  
فهم يقولون : إن الألفاظ ترتبط فى النفس بمان مختلفة قد  
لا يؤدبها معناها القاموسى ، ومن ثم تتكامل برموز الألفاظ

صور جميلة ، فالطريق الطويل رامز إلى الملل فإذا ذكر شاعر طريقا طويلا في شعره فأيقن أنه لا يبنى إلا الملل ، والغاية ترتبط بمعنى الظلام ، وبعضهم يقول : إنها ترتبط بمعنى الضياع — أى ضياع لا ندرى ؟ —

وطى هذا الأساس يضطر القارئ أن يتجه إلى دلالات للألفاظ لا تحملها ليتقضى تضارب الرموز .

انظر إلى ما يقوله ناقد فاضل في عرض أبيات شاعرة

جديدة :

تقول الشاعرة عن قصيدة عنوانها « إلى نجمة الغروب »

هناك خلف غابة النجوم

وخلف استار الغيوم والظلام

ترجع الإله

يقول الناقد الفاضل :

« والذي يستوقفنا هنا بصفة خاصة غابة النجوم ، فكلمة

غابة هنا قد ابترشت في نفوسنا إزاء النجوم في السماء فيضا

من المعاني والمشاعر الغابة ترتبط في نفوسنا بمعاني الظلام

والوحشة ، وقد ترتبط كذلك بمعنى الضياع ، فنحن في حياتنا

لم نعرف الغابات الطبيعية ، ولم نتخذ منها — كما يصنع الأوروبيون

مثلاً — ملاذا من حرارة الجو أو مسرعا للعشاق وإلا لكان لها في نفوسنا وقع آخر ، وإنما ترتبط مشاعرنا بإزاء الغابة بقصص الطفولة الخرافية ، وما فيها من تهاويل وتصاوير . إن اختراق الغابة والخروج منها خروج إلى بر الأمان ، إلى النور ، وإلى الحياة ، فالغابة إذن في هذا السياق الشغرى لابد أن تكون صورة للإحساس بالحجاب الكثيف والحائل الضيق دون الشاعرة والحقيقة ، دون الشاعرة والنور وإن تكن هذه الغابة غابة من النجوم فالنجوم المتلألئة — رغم نورها الساطع — ليست إلا غابة موحشة رهيبة ، وهذا النور المنبعث منها ليس ، في إحساس الشاعرة ، نورا على الإطلاق ، وإنما يمكن خلقها النور .

وهكذا استطاعت « غابة النجوم » في بساطة عجبية أن تولد في نفوسنا هذه المعاني ، وربما ولدت غيرها في نفوس الآخرين ، فإن ميزة الصورة الخصبية أن تنفع في كل اتجاه ، وأن تسمح لك باستكناه المزيد من المعاني كلما أوغلت معها بحسك ، إنها صورة معطاءة — هكذا كتبها الناقد بالتاء — تكشف لنا عن الجديد دائما .

ومن السخرية بقول الناس — مع احترامنا للسيد الناقد —

أن تقتنع بأن النجوم رغم تلالؤها وسطوعها ليست إلا غابة  
موحشة رهيبة ونورها لا يقع في عين الشاعر نورا .

ويستطيع أن يجيء ناقد آخر فيزعم أن الغابة لم تذكر هنا  
« رمزا » للظلام وإنما وردت رمزا لما فيها من السباع والضباع  
والنمور والفيلة والديرة ، وسائر الحيوان المتوحش ، وتضاف  
إلى النجوم فتكون النجوم كأنما هي شر يهدد الناس .

وهكذا تجد إحالات المعاني جميعاً تفسيرات تؤكد أنها من  
عقبريات العباقرة وأنه لخطر عظيم على الشعر القديم والجديد  
معاً بل على العقل الإنساني والتفكير .

وحديث انتقال الشعر من الوجدان الفردي أو الذاتي  
إلى الوجدان الجماعي ، حديث قال به أصحاب الجديد ، وهو  
حديث نجب أن نقف معه وقفة قصيرة .

إن الشاعر لا يمكن أبداً أن يقول شعراً إلا وهو مدفوع  
إلى القول اندفاعاً تلقائياً ذاتياً ونحسب أنه مضمي أو كاد ذلك  
العهد الذي كان يطلب فيه من الشاعر أن يقول في كذا وكذا ،  
أو حتى أن يقول على بحر كذا وكذا ، فإن النفس الشاعرة  
— الشاعرة حقاً — اسمي من أن يكون صوتها اصداً ما يقوله  
غيرها ، وإذا كان ذلك صحيحاً — وهو صحيح لا ريب فيه —

فإن الشعر حينئذ يكون تعبيراً ذاتياً ، مصوراً لتجربة شعرية شخصية مرت بالشاعر واختمر بها شعوره بجفاف خاطره بها شعراً .

صحيح أن الشاعر قد يعبر عن تجربة عاشها مع غيره ، أو كان لها في نفوس الآخرين اصداً بعيدة أو قريبة — ولكنه يعبر عن حصته هو من هذه التجربة لا عن حصة الآخرين — وإذا ذاك تتجاوب بشعره آفاق النفوس الأخرى ، ولا يقال حينئذ إنه عبر في قصيدته عن وجدان جماعي .

والشعر الوطني والقومي والاجتماعي الذي قاله الشعراء في جميع العصور والذي سيقولونه في العصور المقبلة لا يخرج حيداً عن هذه القاعدة وقد يحس الشاعر بالآلام جماعة أو أفراحها ، فيقول في ذلك شعراً ، ولكن شعره هذا يبقى تعبيراً عن إحساسه هو بالآلام الجماعة أو أفراحها وهما يكون لذلك من الصدى في أطواء نفسه الشاعرة .

إن الشاعر ليس خطيباً ولا هو واعظ وليس الشاعر لسان الجماعة ، ولكنه قد يكون صدى لما في ضمائرهما ، متأثراً منفعلاً بذاته متلقياً الإحساس من أعماق قلبه .

ولذلك فنحن لا نؤمن بما يمكن أن يسمى الوجدان الجماعي



بالنسبة لايحاء الشاعر ، ولا يعني هذا — كما أوضحنا — أن الشاعر يجب أن يعتزل الجماعة بشعوره وطاقته ، لا نعى هذا على الإطلاق ، بل اتنا نوجه نظر الشاعر إلى الجماعة ثم نسأله ما أنمر هذا النظر إلى مشاكلها وآمالها وآلامها ، ونسمعه منه شعراً لا يخلو من التجربة الذاتية المستقلة وان كان يعتلىء بالاتجاه الجماعى القوى .

وعلى ذلك فإن التفتى بآمال الجماعة وآلامها فى صدق وجمال تعبير ورثم موسيقى متكامل ، يكافىء فى نظرنا ، التفتى بالآمال الخاصة للشاعر من ناحية القوام الشعرى والقيمة الفنية .

ويدخل هنا حديث « الأدب للادب » وحديث « الأدب للحياة » أو حديث « الأدب للمادف » وهى فى رأينا جمجمات من غير طمحن ، وسبيل إلى إنشاء المعارك الأدبية ، فى غير حاجة ماسة إليها ، لأن الأديب الحق ، صاحب المرصد الدقيق فى قلبه وشعوره لا يمكنه إلا أن يسمع ويرى ما يدور حوله ، ولا يمكنه كإنسان ، إلا أن يشارك فيه شعوراً وتجاوبا ، ومن ثم فإن الإنعزالية لا وجود لها عند الأديب الحق ، الذى يعتلىء وجدانه بطاقات الفن وقدراته .

« والأدب للادب » معنى متصور فقط ولا قيامة له بالفعل

فى مجال الأدب الصحيح وإذا أنا وصفت النيل وغنيت به غناء  
فرديا شخصياً ، فلا شك فى أننى سأقول بعض ما جال بوجدانى  
عن النيل كأنسان يعيش فى مجتمع يتأثر أفرادہ بالنيل تأثراً قليلاً  
أو كثيراً .

وللأستاذ أحمد حسن الزيات مقال عظيم فى هذا الموضوع  
نشره فى مجلة الأزهر فى الجزء الثانى من السنة الرابعة والثلاثين  
الذى صدر فى يوليہ ١٩٦٢ ، وعنوان المقال « الأدب رسالة  
يوجه ولا يوجه » ، يقول الزيات :

إلى الذين يريدون أن يخلقوا الأديب بالأمس . ليس  
الكاتب أو الشاعر الخلق بهذا الوصف لإنساناً كسائر الناس  
تبين له الوجهة وتعين له الغاية وإنما هو إنسان أعلى ميزه الله بقوة  
الفكر وحدة العاطفة ومحو الخيال ، ليشارك فى عملية التقدم  
للعام لركب الخليفة ، يدفعه بمخاوفه العظمى إلى فوق ويرفعه  
بمثله العليا إلى فوق .

فهو من أصحاب الرسائل الفكرية الذين يشعرون قبل غيرهم  
بالنقص لقوة الحس فيهم ، ويفكرون أكثر من غيرهم  
فى السكال لصفاء النفس منهم ويتخيلون دون غيرهم ما وراء  
الواقع لخصوبة الخيال لديهم .

وحكمهم في تبليغ رسالات الله عن طريق الإلهام ، حكم  
الأنبياء الذين بلغوا رسالاته عن طريق الوحي .  
إلى أن يقول .

فالأديب الموهوب زعيم بالفطرة توجهه نفسه الكبيرة  
بطبيعتها إلى أن يحرك في شعبه الشعور بالنقص ويوقظ في وعيه  
الطموح إلى الكمال بتلك الصرخات التي يرسلها فيه مؤلفة  
في كتب أو منظومة في قصائد ، أو مصورة في مقالات أو محالة  
في قصص أو مثلة على مسرح .

يفعل ذلك من تلقاء نفسه لا عن تلقين ملقن ، ولا توجيه  
موجه وإلا فن الذي وجه ديدورو ومونتسكيو وروسو إلى التمهيد  
لثورة الفرنسية ؟ ومن الذي وجه تولستوى وجوركي وتور  
جنيف إلى التمهيد للثورة الروسية ؟ ومن الذي وجه الأفغانى  
ومحمد عبده والبارودى ونديم إلى التمهيد للثورة العراقية ؟ نقول  
للسادة القائلين بأن الأدب يجب أن يوجه إلى الحياة أو إلى الشعب  
وان يقصد به الاستقلال إلى اليمين أو اليسار قول من يعتقدون  
أن الأدب آلة لانفس وصناعة لا طبع وعملية لا إلهام وفي هذا  
الاعتقاد نزول بالأدب إلى منزله الوسائل المادية للعيش ، يوجه  
إلى المقصد الذى تريده الجماعة كما توجه العمارة أو التجارة إلى

الطراز الذى تقتضيه الحضارة وليس هذا من عمل الأدب أو الفن  
وإذا جاز للجيش أن يوجه القائد ، جاز للشعب أن يوجه  
الأديب ، ومن المحال أن يجوز ذلك لأن الشعب يفعل بالأدب  
ولا يفعله ويتأثر به ولا يؤثر فيه .

ولا نرى فى هذا المقام شيئاً يمكن أن يضاف إلى كلام  
الاستاذ الزيات .

وفى سياق الحديث عن المضمون ، نتحدث عن اتجاه ألع  
أصحاب الجديد فى ائبائه فهم يدون من مظاهر الجديد  
« التخلص من الإستسلام والكآبة والتشاؤم والميل نحو الفرح  
والتفاؤل » .

وأحسب أن مثل هذا الكلام لا يتفق مع دعوة الصدق  
اللى دعوا إليها مشاطرين أصحاب مدرسة الديوان ، أو مسايدين  
لهم ، أو مترجمين خطاهم عبر الطريق ، ذلك أن الشاعر المتشائم  
لظروفه أو لطبيعته لا يصلح فى نظر القائلين هذا المقال ،  
أن يكون شاعراً من أصحاب الجديد ، وفى كل لغات الدنيا  
شعراء متشائمون ، قضت الحياة عليهم أن يكونوا كذلك افنتبرهم  
من المتخلفين الجامدين ، وبينهم عباقرة لا يجود الزمان بأمثالهم  
إلا كل بضعة مئات من السنين كابن الرومى والمعرى وهاردي  
ودى موسىه .

الحق أن هذا توجيه للشاعر ليقول في إطار يرسم له ، ليبنى  
كلامه مطابقاً لهذا التوجيه وفي إطاره ، وتوجيه الشاعر افتقاد  
لكيانه الفني المستقل واضاعة لمزية الإستلهاام الصحيح لواقع  
مشاعره وعواطفه وآرائه ، وهو من ثم تضيق للصورة الصحيحة  
التي تنتقل عن نفسه كأنسان ، ولو أن الشعراء جميعاً أخذوا بهذا  
التوجيه الجديد في الشعر لما استطعنا أن نميز منهم نموذجاً  
من نموذج ، ولما استطاع أن يختلف قالب منهم عن قالب ولأغنى  
قائل واحد منهم عن عشرات أومئات ، بل لأغنت قصيدة  
واحدة من أحدهم عن سائر إنتاجهم ، ولقلنا لأى منهم :

أحسن من تسعين بيتاً سدى جمك يا هن في بيت  
وفي ثمايا الحديث عن المضمون في الشعر يتحدث اصحاب  
الجديد عن العنصر القصصى ويتخذونه ممة من محات الشعر  
الجديد ، ويقولون : إن المعنى القصصى يجعل القصيدة متماسكة قوية  
ذات وحدة عنصرية كأنها الكائن الحى له هيكل ووضع وملاع  
أما أن معظم أشعارهم تنجح إلى الجانب القصصى فهذا حق  
لا ريب فيه اذ تأخذ القصيدة عندهم شكل القصة ، « وان لم  
تستكمل المقومات الفنية للقصة » ومن ثم يستقيم سياقها ، ويعرف  
لها القارئ أولاً من آخر بخلاف القصيدة التقليدية — قبل

مدرسة الديوان — إذ كانت تثاراً من الآيات تنطلق من قلب الشاعر أو من عقله كأنها مهمة الوجدان أو كأنها وسوسة التفكير .

ولكن قصيدة القصيدة إذا نحن التزمناها يحرم كثيراً من الخواطر والأحاسيس أن تكون شعراً أو أن تجد لها سبيلاً إلى الشعر ، وعلى ذلك فإن المعنى القصصى ضمان لتماسك القصيدة ولكن القصيدة — مع ذلك — يمكن أن تهاك بغير هذه السبيل إذا تولتها موهبة شاعر قدير .

وفي الحديث عن المضمون يتحدثون عن « البعد عن الغنائية » وهو حديث غريب لأن الشعر في تقسيم علماء الأدب الغربيين شعر ملحمي وشعر قصصى وشعر غنائى ، ولا يلزم من تسمية هذا الأخير بالغنائى أن يفنى . والغنائى غير الملحمى والقصصى وهو يختص بالتعبير عن حالات قائله والإفصاح عن وجداناتهم الغنائية ، ولن نقول : إنه من هذه الناحية أصل أنواع الشعر وأشدّها صلة بالفرن الشعرى منذ نشأته ، ولكننا نقول إلتنا لانستطيع قط أن نحرم الشاعر التعبير عما يعتلج في نفسه ويثور في وجدانه من النوازع واليول والمواطف والأهواء .

ثم يتحدثون كذلك عن الموقف ( الأيديولوجى ) الذى

ينبغي أن يكون للشاعر ونحن — كما قلنا — لا نرى أن الشاعر بحاجة إلى من يريه موقفه ثم يقول له قف هنا ، ولا تقف هناك ، فإنه إذا احتاج إلى من يقوده إلى مواطن القول ومنازل الإلهام فقد حاسته الشاعرة وأصبح كآلة التليفون حين تنقطع عنها حرارة التلقى والإرسال . . مجرد قطعة من الحديد .

وأعجب ما نسمعه في حديث المضمون حديث من شاعر جديد يدعو إلى أن يكون الشعر مجرد لهو وإزجاء فراغ يقول الشاعر :

« يجب ألا نطلب من الشعر أكثر من هذا ، ويتجنى على الشعر الذين يريدون منه أن يغل غلة ، وينتج ربعا ، فهو زينة وتحفة باذخة فحسب ، كآنية الورد التي تستريح على منضدتي ، لست أرجو منها أكثر من صحبة الأناقة وصداقة العطر . . . »  
ثم يقول ولم يبعد عن قوله الأول إلا بضعة أسطر في مقال واحد يضم القولين :

« ماذا نقول للشاعر هذا الرجل القذى يحمل بين رثتيه قلب الله ويضطرب على أصابعه الجحيم ، وكيف نعتذر لهذا الإنسان الإله الذي تداعب أشواقه النجوم وتفرع تهداته الليل ، ويتكىء على مخدته الصباح كيف نعتذر له بعد أن نقول

له عن قصيدته التي حبكها من وهج شرايينه ونسجها من ريش  
أهدابه إنها كلام .

والتناقض واضح في قولتي الشاعر لأنه يسبغ على الشعر  
من الجدية وهمق القيمة في كلمته الثانية ما نفاه عنه في كلمته الأولى  
حين جعله مجرد تسلية ومتعة وإزجاء فراغ .

ملاحظة :

وخلاصة القول: إن أصحاب الجديد لم يصححوا مفهوم الشعر  
في نظر الناس كما فعل سابقوهم بل إنهم قد ابتدعوا مفهوماً  
جديداً له يقوم على تغيير كبير أو قليل في الشكل وفي المضمون  
جميعاً ، والذي يستطيع الناقد المنصف أن يتقبله من أعمالهم  
الأدبية هو الشعر المرسل الذي دعوا إليه مع من دعا إذا كان ذلك  
له ما يوجه من قصة أو ملحمة أو ملحمة أو ملحمة فإذا كان الشعر  
غنائياً وحجم القصيدة فيه محدود فإن القافية حينئذ تكون  
لازمة على صورة من صورها المتعددة التي أجازها أصحاب الرأي  
في هذا المقام ويستطيع الناقد أن يتقبل من أعمالهم الأدبية ذلك  
الشعر الذي يقوم على تفاعيل مصبوبة في نمط يبدو فيه التناسق  
واضحاً لستم له الموسيقى التي غيرها لا يجوز أن يدخل ديوان



الشعر ، أما تعدد التفاعيل واختلافها بين سطر وسطر بغير تناسق  
موسيقى فأمر غير مقبول لا لأن القدماء لم يقولوا به وإنما لأنه  
يجافي الذوق والسمع .

ونحسب أننا بذلك قد استعرضنا المذهبين وناقشناهما نقاشا  
يضيئ عن أوسع منه المقام ولكي يستكمل البحث صورته رأينا  
أن نلحق به بعض النماذج من شعر أصحاب الجديد ومن شعر غيرهم  
علاوة على ما ذكر من قبل :

قال العقاد في قصيدة له عنوانها شفاعة الغراب :

حيا الغراب الفجر بالنعيب تحية التهليل والترحيب  
وافتر نور الفجر كالجيب في غير ما لوم ولا تريب  
لهاتف ناداء من قريب

\* \* \*

ما ذنب ذاك الناعب المسكين ألا يحبي النور باليقين  
تحية العصفور والشاهين ألا تدين كلها بدين  
فأله يمدل كالقريب

\* \* \*

شفاعة الأنوار والأجباب في الأسود المهجور في الخراب  
ما الصيدح الهاتف بالعجاب أصدق حبا لك من غراب

فاعذره يا فجر على التشيب

\* \* \*

ويقول أحد الشعراء في مقطوعه عنوانها « آخر خمس دقائق » :

إذا جاءني عزريل قلت له ائبد  
بربك امهلى لحس دقائق  
سأشهد فيها الشمس في جلوة الضحى  
وأشهد فيها الروض نضر الشقائق  
وابعث للنجم الذى فاب قبله  
فن خافق تسرى إلى ثمر خافق  
واستنشق الأنسام زادا لرحلتى  
ويا طيب ازواد النسيم لناشق  
وأشهد رسما خطه كف واحد  
واممع لحنا صاغه قلب عاشق  
فإن تبقى من خمس الدقائق فسحة  
لثمت نبات الأرض في بعض ما بقى  
وقلت لعزريل تقدم فلم تعد  
بنا حاجة يوما بهذا الخلاق

ولست أرى في الموت ما يفرح الفتي  
سوى أنه يأتي فجأة ما حق  
ويقول عزيز أباطة يصف أبه عبد الرحمن الناصر وعظمته  
وهو يلقي السفراء بساحة قصره بقرطبة :  
ذكرت يوم الوفود الضخم ساعة  
للقصر ترفل في صافي ملاحظها  
تنبى فتمشى قلوب في صداثرها  
فرايط الجاش فيها عدل واجفها  
وحين أفضت إلى أستار سده  
وأوقفت حلقات في موافها  
أهل في هالة من سروه ملك  
من عيد شمس تدلى من غطارها  
نجيم الصمت إلا نبض أفئدة  
يشد راعدها من عزم راجفها  
وقيل للقوم ادوا من سفارنكم  
إلى الخليفة وامضوا من شواغها  
فزف كل كبير من عواهلها  
وخف كل وقور من أساقها

وقال صلاح عبد الصبور من قصيدته « طفل »

قولى : أمات ؟

جُسَّيْه ، جسى وجنتيه

هذا البريق

ما زال ومض منه يفرش مقلتيه

\* \* \*

ثم احترق

ورأيت شيئاً من تراب القبر فوق الوجنتين

رباه فوق الصدر فوق الساعدين

والعازف المغلوب نام ومات فى الصمت الكبير

نعم أخير

\* \* \*

وسألت مات ؟ أجل سأبكيه سنبيكه مما

ووجعت لا الجفن اختلج

ووقفت ثم رجعت فى عينيك شىء من وهج

كى تلغسيه

أو تغمضى عينيه ، أن تتألمين

هذا الصبي ابن الستين الداميات العاريات من الفرع

هو فرحتى لا تلغسيه

اسكنته صدرى فنام

وقد قدم إلى الشاعر العمودي الديوانى الأصيل أحمد خمير  
قصيدة طويلة من الشعر الجديد عنوانها « القاهرة فى رمضان »  
ومنها :

فى ساعة الغروب  
من أعلى مكان  
فى القاهرة  
نظرت حولى للأفق  
حيث الشفق  
يلتقى ظلال نوره على التلال  
على النخيل فى الحقول والصفاف  
على الشراع والطيور الصادحة  
السابحة  
هناك فى الفضاء  
مسرعة إلى الغصون  
خائفة من ظلمة المساء  
تهبط فى بطن على المدينة  
حزينة  
زاحفة بالصمت والسكينة


وقال فتحي سعيد في قصيدة بعنوان « الفارس محبوب جميلة »

عيناها ليست شركا للعشاق  
لم يسهد فيها الوجد ولم تتكل بالأشواق  
لم تزخر مثل عيون فتاتي بالأسرار  
فالثورة تلصق في العينين  
توقد مثل هزيم النار  
عيناك الحلوة يا حلوة  
تقعهم جدران السجن تطل من الكوة  
تحكي غنوة  
أغنية كفاح وبطولة  
والاسم جميلة  
ما مر عليها الليل بعد الآن  
ما كان لديها الوقت لتجلس للمرأة  
كي تمسح سحر الوجه بشيء من مسحوق  
معشوق جميلة ما أهدى لجميلة أدوات الزينة  
فجميلة ليست تنفق وقتنا في الأحلام  
تعلم بالفارس أن يأتيها ذات مساء  
من خلف مماء

بل سارت فوق الشوق لتلقى فارسها الأكبر  
 لم تتركب كي تلقاه بساط الريح  
 بل سارت فوق دماء . . . فوق جروح  
 فوق الصخر  
 فالفارس محبوب جميلة وطن حر  
 وغرام جميلة مشوب بكفاح مر



## خاتمة

فبأى شيء يسمى الشعر الجديد جديداً ؟  وإذا كانت لأصحاب الجديد آراء في شكل الشعر وفي مضمونه ، فما مدى توفيقهم في تطبيقها ؟ . .

قالوا مثلاً إن القافية قيد ، وقالوا — كما ذكرنا آنفاً — إنها علامة حراء تقول للشاعر قف فيقف مرغماً ، وقالوا : إنها المأساة .. وإنها النكبة .. وإنها تؤدي إلى المحدودية في الأفكار والمعاني .. وتعالوا نر كيف ينظرون إلى تلك القيود :

يقول صلاح عبد الصبور :

يا أملا تبسما

يا زهرا تبرهما

يا رشفة على ظما

يا طائراً مفرداً مرغماً

ما حفظ حتى حوما

\*\*\*

قلبي فريد

ينور فيه جرحه المديد



لأنه يا حي الوحيد

طفل عنيد

يقول هذا ، ويضع بدل القيد — إذ صح أن القافية قيد —  
قيوداً ثقالاً . . . ويلتزم في قافيته بما لا يلزم .

ثم يفعل نزار قباني فعل صاحبه ، ويمتلىء ديوانه بالقوافي ،  
التزاماً فيها بما لا يلزم ، وتكون النتيجة أن تكون أشعارهم  
في هذه النقطة هدماً لما بنوا من النظريات .

يستطيع الشاعر أن يقول لنا هل حدث هذه القوافي  
الكثيرة من حريتهما في تسجيل ما يريدان من المشاعر  
والعواطف والآراء ؟

هذا بالإضافة إلى قصائد كثيرة كسائر قصائد الشعراء  
في تقفيها وابتهاها في ديوانيهما ومنها قصيدة الرحلة لصالح  
عبد الصبور من ديوانه « الناس في بلادى » .

الصبح يدرج في طفولته والليل يحبو جبو منهزم  
والبدر لم فوق قرينتنا أستار أوبته ولم ينم  
وكذلك عيد الميلاد ، والوافد الجديد . والاله الصغير  
وذكريات وحياتي وعود وغزلية ، ومنحدر الثلج ، والوعد  
الأخير .

وقالوا إن طول القصيدة العربية يلجئ الشاعر إلى التماس  
الكلمات النائية لقوافية بعد نفاذ الكلمات الطيبة اللينة .

وقد حاولنا أن ندخل الإحصاء إلى هذه البحوث فالفينا  
أنها حجة شكلية يحنج بها أصحاب الجديد لأن جيل عبدالرحمن  
مثلا لم يزد ما قرأناه له من القطع الشعرية عن خمسين بيتا للقطعة  
الواحدة ، كقصيدته الجواد والسيف المكسور ولأن أطول  
قصائد لصالح عبد الصبور في ديوانه « الناس في بلادى »  
وهى أبى والمملك لك لا تزيد عن ذلك — كذلك الشأن  
لحجازى والقبانى وفنحى سعيد . . وهذا الحجم للقصيدة حجم  
عادى ولا يجوز ولا يمكن أن يكون مدعاة لاستجلاب كلمات  
ناية بعد نفاذ الكلمات الطيبة اللينة .

وفما سبق قد تناولنا عدم وضوح الرؤية الشعرية عند  
وابهام الفكرة والصورة انهما عجبيا — اقرأ معنى ما يقول  
أحدهم :

وجه جببى خيمة من نور  
شعر جببى حقل حنطه  
خد جببى فلقتا رمان  
جيد جببى مقلع من الرخام

وتحاول أن تكون من وجه حبيبه وشعره وخده وحيد  
كائنا وصورا فلا تستطيع ولا يقدر الخيال ، مهما كانت قوته ،  
أن يمتحك لحبيبه — هذا الذى شاقه وتيمه صورة من صور  
المخلوقات على الإطلاق .

أنا لا أحاول هدم أحد بهذا الكلام ، إنما أحاول أن  
أضع مفهوما واضحا للشعر لا يلفى به تراث ولا تسقط به قيمة  
ولا ينفصل عن النفس الإنسانية التى هى منبعه منذ كانت ومنذ كان .  
وأحاول أن أعبد الطريق ولو بعض التعبيد أمام الشدة  
لأن بعض الشعر الجديد يراعى الموسيقى ويبنى على أساسها  
وقواعدها وكثير منه يحسب أن الأمر مجرد تحلل من القيود  
ومجرد إنطلاق ليس له هدف وليس وراءه غاية .

خذ مثلا كامل الشناوى كشاعر من أصحاب الجديد  
فى أبريت جميلة لقد قال شعراً له قاعدة وله كيان وكذلك  
عبد الرحمن الشرفاوى وأحمد نخيمر وكان توفيقهم فى تجديدهم  
سبباً لأن يلج الباب من لم يفهم أصول هذا التجديد .

إننى أحاول تحديد بعض القواعد الأصلية التى لا يقوم  
بغيرها شعر ولئن بلغت من ذلك بعض ما أريد فقد ظفرت نفسى  
بجزائها ، والله الموفق .

# المكتبة الثقافية

## تحقق اشتراكية الثقافة

### مصدرها

- ١ — الثقافة العربية اسبق من  
ثقافة اليونان والعبريين } الأستاذ عباس محمود العقاد
- ٢ — الاشتراكية والشيوعية ... الأستاذ علي ادم
- ٣ — الظاهر يبرز في القصص الشعبي للأستاذ عبد الحميد بونس
- ٤ — قصة التطور ... ... للأستاذ أنور عبد العليم
- ٥ — طب وسحر ... ... للأستاذ بول غليونجي
- ٦ — بحر القصة ... ... للأستاذ يحيى حتى
- ٧ — الشرق الفنان ... ... للأستاذ زكي نجيب محمود
- ٨ — رمضان ... ... للأستاذ حسن عبد الوهاب
- ٩ — اعلام الصحابة ... ... للأستاذ محمد خالد
- ١٠ — الشرق والإسلام ... ... للأستاذ عبد الرحمن صدق
- ١١ — المرنج ... ... للأستاذ جمال الدين الفندى  
والأستاذ محمود خيرى }
- ١٢ — فن الشعر ... ... للأستاذ محمد مندور
- ١٣ — الاقتصاد السياسى ... ... للأستاذ احمد محمد عبد الحائق
- ١٤ — الصحافة المصرية ... ... للأستاذ عبد الطيف حرة
- ١٥ — التخطيط القومى ... ... للأستاذ ابراهيم حلى عبد الرحمن

- ١٦ — اتحادنا فلسفة خلقية ... .. الدكتور فزوت عكاشة
- ١٧ — اشتراكية بلدنا ... .. للاستاذ عبد المنعم العاصي
- ١٨ — طريق المد ... .. للاستاذ حسن عباس زكي
- ١٩ — التشريع الإسلامى واثره  
في اللغة العربى } الدكتور محمد يوسف موسى
- ٢٠ — المبقرية في الفن ... .. الدكتور مصطفى سويف
- ٢١ — قصة الأرض في إقليم مصر ... .. للاستاذ محمد صبيح
- ٢٢ — قصة الثورة ... .. الدكتور إسماعيل بسونى هزاع
- ٢٣ — صلاح الدين الأيوبي بين  
شعراء عصره وكتابه } الدكتور احمد احمد بدوي
- ٢٤ — الحب الإلهي في التصوف الإسلامى الدكتور محمد مصطفى حلمي
- ٢٥ — تاريخ الفلك عند العرب ... .. الدكتور إمام إبراهيم احمد
- ٢٦ — صراع البترول في العالم العربى الدكتور احمد سويلم العمري
- ٢٧ — القومية العربية ... .. الدكتور احمد فتواد الأهواني
- ٢٨ — القانون والحياة ... .. الدكتور عبد الفتاح عبد الباقي
- ٢٩ — قضية كينيا ... .. الدكتور عبد العزيز كامل
- ٣٠ — الثورة العراقية ... .. الدكتور احمد عبد الرحيم مصطفى
- ٣١ — فنون التصوير المعاصر ... .. للاستاذ محمد صدق الجياخنجي
- ٣٢ — الرسول في بيته ... .. للاستاذ عبد الوهاب حودة
- ٣٣ — اعلام الصعابة ( المجاهدون ) ... .. للاستاذ محمد خالد
- ٣٤ — الفنون الشعبية ... .. للاستاذ رشدي صالح
- ٣٥ — إختائون ... .. الدكتور عبد المنعم ابو بكر
- ٣٦ — الثورة في خدمة الزراعة ... .. الدكتور محمود يوسف الشواربي

- ٣٧ — الفضاء الكوني ... .. للدكتور جمال الدين الفندى
- ٣٨ — طاغور شاعر الحب والسلام ... .. للدكتور شكرى محمد عياد
- ٣٩ — قضية الجلاء عن مصر ... .. للدكتور عبد العزيز رفاعى
- ٤٠ — الحضراوات وقيمتها الغذائية والطبية ... .. للدكتور عز الدين فراج
- ٤١ — المدالة الاجتماعية ... .. للمستشار عبدالرحمن نصير
- ٤٢ — السينما والمجتمع ... .. للأستاذ محمد حلمى سليمان
- ٤٣ — العرب والحضارة الأوربية ... .. للأستاذ محمد مفيد الشوباشى
- ٤٤ — الأسرة فى المجتمع المصرى القديم ... .. للدكتور عبد العزيز صالح
- ٤٥ — صراع على ارض الميعاد ... .. للأستاذ محمد عطا
- ٤٦ — رواد الوعى الإنسانى ... .. للدكتور عثمان امين
- ٤٧ — من الذرة إلى الطاقة ... .. للدكتور جمال الدين نوح
- ٤٨ — اضواء على قاع البحر ... .. للدكتور أنور عبد العليم
- ٤٩ — الأزياء الشعبية ... .. للأستاذ سعد الحاددم
- ٥٠ — حركات التسلل ضد القومية العربية ... .. للدكتور إبراهيم احمد العدوى
- ٥١ — الفلك والحياة .. ... { للدكتور عبد الحميد صالحة  
والدكتور عدلى سلامة
- ٥٢ — نظرات فى ادبنا للماصر ... .. للدكتور زكى المحاسنى
- ٥٣ — النيل الخالد ... .. للدكتور محمد محمود الصياد
- ٥٤ — قصة التفسير ... .. للأستاذ احمد الشرباصى
- ٥٥ — القرآن وعلم النفس ... .. للأستاذ عبد الوهاب حمودة
- ٥٦ — جامع السلطان حسن ومأخوله ... .. للأستاذ حسن عبد الوهاب
- ٥٧ — الأسرة فى المجتمع العربى { للأستاذ محمد عبد الفتاح الشهاوى  
بين الشريعة الإسلامية والقانون

- ٥٨ — بلاد النوبة ... .. للدكتور عبد المنعم أبو بكر
- ٥٩ — غزو القضاء ... .. للدكتور محمد جمال الدين الفندي
- ٦٠ — الشعر الشعبي العربي ... .. للدكتور حسين نصار
- ٦١ — التصوير الإسلامي ومدارسه ... .. للدكتور جمال محمد محرز
- ٦٢ — الميكروبات والحياة ... .. للدكتور عبد المحسن صالح
- ٦٣ — عالم الأفلاك ... .. للدكتور إمام إبراهيم أحمد
- ٦٤ — انتصار مصر في رشيد ... .. للدكتور عبد العزيز رفاعي
- ٦٥ — الثورة الاشتراكية (قضايا ومناقشات) للاستاذ أحمد بهاء الدين
- ٦٦ — الميثاق الوطني قضايا ومناقشات للاستاذ لطفي الحولى
- ٦٧ — عالم الطير في مصر ... .. للاستاذ أحمد محمد عبد الحافظ
- ٦٨ — قصة كوكب ... .. للدكتور محمد يوسف موسى
- ٦٩ — الفلسفة الإسلامية ... .. للدكتور أحمد فؤاد الأهواني
- ٧٠ — القاهرة القديمة وأحيائها ... .. للدكتورة سعاد ماهر
- ٧١ — الحكم والأمثال والنصائح { للاستاذ محرم كمال  
عند المصريين القدماء
- ٧٢ — قرطبة في التاريخ الإسلامي { للاستاذ محمد محمد صبح  
والدكتور جودة هلال
- ٧٣ — الوطن في الأدب العربي ... .. للاستاذ إبراهيم الأياري
- ٧٤ — فلسفة الجمال ... .. للدكتورة أميرة حلمي مطر
- ٧٥ — البحر الأحمر والاستعمار ... .. للدكتور جلال يحيى
- ٧٦ — دورات الحياة ... .. للدكتور عبد المحسن صالح
- ٧٧ — الاسلام والمسلمون في القارة { للدكتور محمد يوسف الشواربي  
الأمريكية ... ..
- ٧٨ — الصحافة والمجتمع ... .. للدكتور عبد الطيف حوة

- ٧٩ — الوراثة ... .. للدكتور عبد الحافظ حلمي
- ٨٠ — الفن الإسلامي في العصر الأيوبي للدكتور محمد عبد العزيز مرزوق
- ٨١ — ساطات حرجة في حياة الرسول للاستاذ عبد الوهاب حودة
- ٨٢ — صور من الحياة ... .. للدكتور مصطفى عبد العزيز
- ٨٣ — حياد فلسفي ... .. للدكتور يحيى هويدي
- ٨٤ — سلوك الحيوان ... .. للدكتور احمد حماد الحسيني
- ٨٥ — أيام في الإسلام ... .. للاستاذ احمد الشرباصي
- ٨٦ — تعمير الصحارى ... .. للدكتور عز الدين فراج
- ٨٧ — سكان الكواكب ... .. للدكتور امام ابراهيم احمد
- ٨٨ — العرب والتتار ... .. للدكتور ابراهيم احمد المدوي
- ٨٩ — قصة المبادئ الثمينة ... .. للدكتور انور عبد الواحد
- ٩٠ — اضواء على المجتمع العربي ... .. للدكتور صلاح الدين عبد الوهاب
- ٩١ — قصر الحمراء ... .. للدكتور محمد عبد العزيز مرزوق
- ٩٢ — الصراع الأدبي بين العرب والمجم ... .. للدكتور محمد نبيه حجاب
- ٩٣ — حرب الإنسان ضد الجوع }  
وسوء التغذية ... .. للدكتور محمد عبد الله العربي
- ٩٤ — ثروتنا المعدنية ... .. للدكتور محمد فهم
- ٩٥ — تصويرنا الشمسي خلال العصور للاستاذ سعد الحادام
- ٩٦ — منشآتنا المائية عبر التاريخ للاستاذ عبد الرحمن عبد التواب
- ٩٧ — الشمس والحياة ... .. للدكتور محمود خيرى على
- ٩٨ — الفنون والقومية العربية ... .. للاستاذ محمد صدق الجياخني
- ٩٩ — افلام ماثرة ... .. للاستاذ حسن الشيخ
- ١٠٠ — مجلة الحياة ولشأنها على الأرض للدكتور انور عبد العليم



- ١٠١ — أضواء على السيرة الشعبية ... للأستاذ فاروق خورشيد
- ١٠٢ — طبائع النحل ... ... للدكتور محمد رشاد الطوبى
- ١٠٣ — التقود العربية «ماضيها وحاضرها» للدكتور عبد الرحمن فهمى
- ١٠٤ — جوائز الأدب العالمية } للأستاذ عباس محمود العقاد  
«مثل من جائزة نوبل»
- ١٠٥ — الفداء فيه الداء وفيه الدواء ... للأستاذ حسن عبد السلام
- ١٠٦ — القصة العربية القديمة ... ... للأستاذ محمد مفيد الشويشى
- ١٠٧ — القنبلة النافعة ... ... للدكتور محمد فتحي عبد الوهاب
- ١٠٨ — الأحجار الكريمة في الفن والتاريخ للدكتور عبد الرحمن محمد
- ١٠٩ — الغلاف الهوائى ... ... للدكتور محمد جلال الدين الغندى
- ١١٠ — الأدب والحياة في المجتمع } للدكتور ماهر حسن فهمى  
المصرى للمعاصر ... ...
- ١١١ — ألوان من الفن الشعبي ... ... للأستاذ محمد فهمى عبد اللطيف
- ١١٢ — الفطريات والحياة ... ... للدكتور عبد المحسن صالح
- ١١٣ — السه العالى «التنمية الاقتصادية» للدكتور يوسف أبو الحجاج
- ١١٤ — الشعر بين الجود والتطور ... ... للأستاذ الموضى الوكيل

الثنى قرشان

مطابع دار القلم بالقاهرة



## المكتبة الثقافية

- أول مجموعة من نوعها تحقق اشتراكية الثقافة
- تيسر لكل قارئ أن يقيم في بيته مكتبة جامعة تحوى جميع ألوان المعرفة بأفلام أساتذة ومتخصصين وبقرشين لكل كتاب
- تصدر مرتين كل شهر في أوله وفي منتصفه

## الكتاب القادم

التفرقة العنصرية

الدكتور أحمد سويلم

١٥ أغسطس ١٩٦٤

Bibliotheca Alexandrina



0429527

